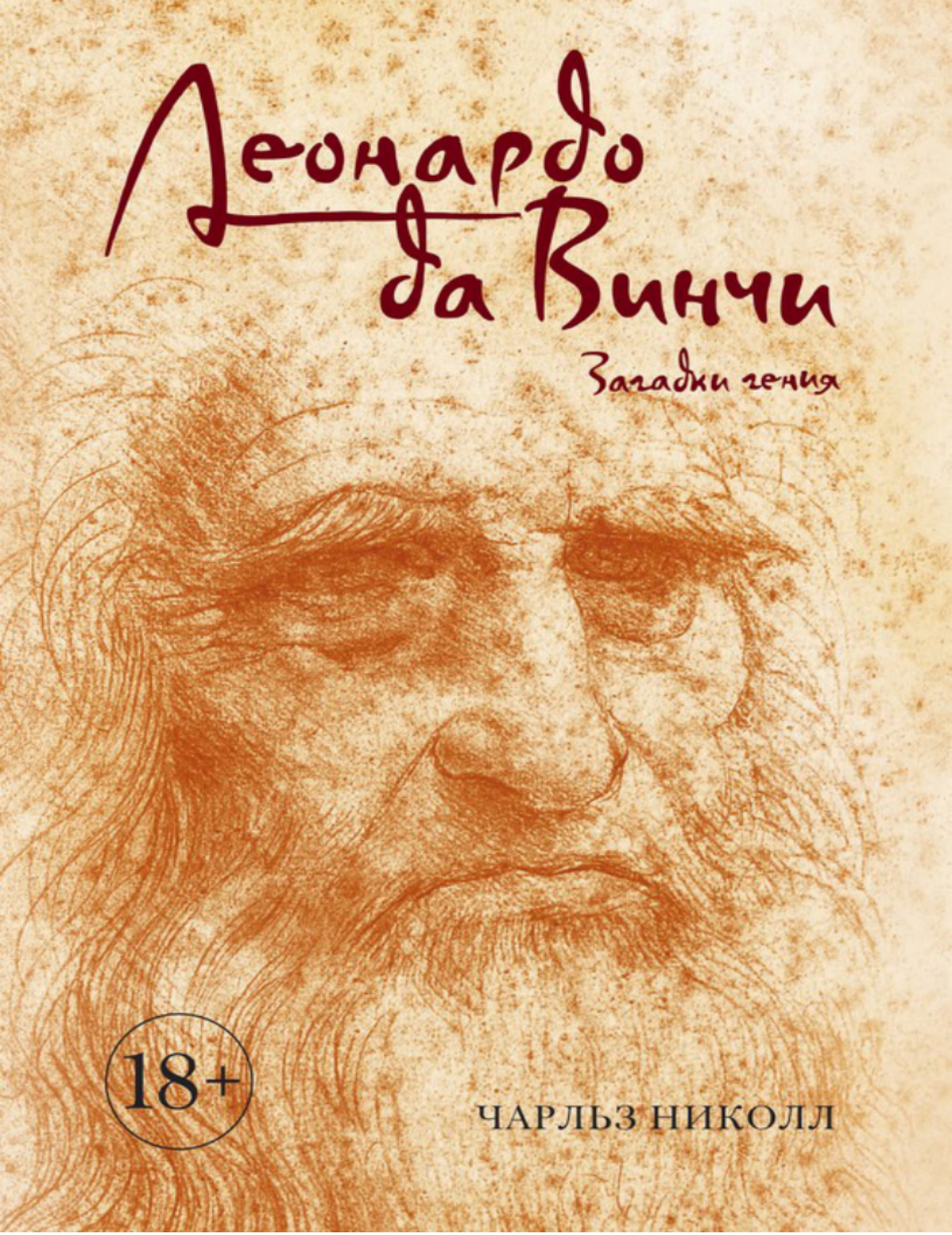
# Леонардо да Винчи

## Загадки гения



18+

ЧАРЛЬЗ НИКОЛЛ

SHOUT
SHARE
IT

# Annotation

Перед вами самая полная биография Леонардо да Винчи, величайшего гения эпохи Возрождения. Хотя его достижения и творения на протяжении веков вызывали всеобщее восхищение, этот человек всегда оставался на удивление закрытым, что во все времена порождало многочисленные слухи и версии о его приверженности темным культам, участии в зловещих тайных обществах, причастности к величайшим секретам западной цивилизации. Его жизнь и сегодня во многом остается загадкой. Автору этой книги, Чарльзу Николлу, принадлежит множество открытий, связанных с да Винчи и его ближайшим окружением, – ему даже удалось обнаружить ранее неизвестный портрет великого художника. В своей книге, опираясь на огромное количество свидетельств современников и записные книжки самого Леонардо, автор создал потрясающее по подробности описание повседневной жизни гениального итальянца, блестяще сочетающее в себе глубину подлинного академического исследования с элементами захватывающего художественного произведения.


- Чарльз Никол
  - ○
  - ○
  - ○ От автора
  - ○ Вступление
  - ○ Часть первая
    - ■ Рождение
    - ■ Да Винчи
    - ■ Катерина
    - ■ «Мое первое воспоминание…»
    - ■ На маслодавильне
    - ■ Общение с животными
    - ■ «Мадонна снегов»
    - ■ Обучение
  - ○ Часть вторая
    - ■ Город
    - ■ Люди эпохи Ренессанса
    - ■ Боттега Андреа
    - ■ Обучение профессии
    - ■ Зрелища
    - ■ На фонаре
    - ■ Первые картины

- Дракон
- Джиневра
- Связь с Сальтарелли
- «Товарищи в Пистое»

- Часть третья
  - Студия Леонардо
  - Висельник
  - Зороастро
  - Инженер
  - «Поэты в спешке»
  - Музыкант
  - Святой Иероним со львом
  - Сады Медичи
  - Поклонение
  - Отъезд
- Часть четвертая
  - Милан
  - Изгнанники и художники
  - «Мадонна в скалах»
  - Пути бегства
  - Первые записные книжки
  - Высокие истории, малые загадки
  - Архитектурные проекты
  - Возлюбленная мавра
  - Миланская студия
  - Анатом
  - Конь Сфорца
  - В Корте Веккьа
- Часть пятая
  - Театр
  - «Из тени и света»
  - Маленький дьявол
  - Охота на медведей
  - Отливка коня
  - «Катерина пришла…»
  - Эхо войны
  - «Тайная вечеря»
  - «Академия»
  - Сад Леонардо
  - «Продать то, что нельзя взять с собой…»
- Часть шестая
  - Мантуя и Венеция
  - Снова во Флоренции
  - Настойчивая маркиза

- Борджиа
- Осень в Имоле
- Письмо султану
- Непокорная река
- Госпожа Лиза
- Фреска «Битва при Ангиари» (i)
- Микеланджело
- Смерть и путешествие
- «Битва при Ангиари» (ii)
- Душа птицы

○ Часть седьмая
- Правитель
- «Добрый день, мастер Франческо…»
- Война братьев
- Вскрытия
- Снова в студии
- Мир и воды его
- Fêtes Milanaises (миланские торжества)
- Кремона
- Медицинские школы
- Chez Мельци
- Портрет художника в шестьдесят лет

○ Часть восьмая
- 
- На юг
- В Бельведере
- Креститель и Вакх
- Потоп
- Болезнь, обман, зеркала
- Последний раз во Флоренции
- Мэтр Лиенар
- Кардинальские визиты
- «Ночь в страхе бежала»
- Великое море

○ Источники
- Рукописи Леонардо
  - Разное
  - Парижские рукописи
  - Другие записные книжки и рукописи
  - Сборники и комментарии
- Часто цитируемые источники
- Ранние биографии
- Книги и статьи

○ Иллюстрации

- Цветные иллюстрации
- Черно-белые иллюстрации

- notes
  - 1
  - 2
  - 3
  - 4
  - 5
  - 6
  - 7
  - 8
  - 9
  - 10
  - 11
  - 12
  - 13
  - 14
  - 15
  - 16
  - 17
  - 18
  - 19
  - 20
  - 21
  - 22
  - 23
  - 24
  - 25
  - 26
  - 27
  - 28
  - 29
  - 30
  - 31
  - 32
  - 33
  - 34
  - 35
  - 36
  - 37
  - 38
  - 39
  - 40
  - 41

- ○ 42
- ○ 43
- ○ 44
- ○ 45
- ○ 46
- ○ 47
- ○ 48
- ○ 49
- ○ 50
- ○ 51
- ○ 52
- ○ 53
- ○ 54
- ○ 55
- ○ 56
- ○ 57
- ○ 58
- ○ 59
- ○ 60
- ○ 61
- ○ 62
- ○ 63
- ○ 64
- ○ 65
- ○ 66
- ○ 67
- ○ 68
- ○ 69
- ○ 70
- ○ 71
- ○ 72
- ○ 73
- ○ 74
- ○ 75
- ○ 76
- ○ 77
- ○ 78
- ○ 79
- ○ 80
- ○ 81
- ○ 82
- ○ 83
- ○ 84
- ○ 85

- ○ 86
- ○ 87
- ○ 88
- ○ 89
- ○ 90
- ○ 91
- ○ 92
- ○ 93
- ○ 94
- ○ 95
- ○ 96
- ○ 97
- ○ 98
- ○ 99
- ○ 100
- ○ 101
- ○ 102
- ○ 103
- ○ 104
- ○ 105
- ○ 106
- ○ 107
- ○ 108
- ○ 109
- ○ 110
- ○ 111
- ○ 112
- ○ 113
- ○ 114
- ○ 115
- ○ 116
- ○ 117
- ○ 118
- ○ 119
- ○ 120
- ○ 121
- ○ 122
- ○ 123
- ○ 124
- ○ 125
- ○ 126
- ○ 127
- ○ 128
- ○ 129

- ○ 130
- ○ 131
- ○ 132
- ○ 133
- ○ 134
- ○ 135
- ○ 136
- ○ 137
- ○ 138
- ○ 139
- ○ 140
- ○ 141
- ○ 142
- ○ 143
- ○ 144
- ○ 145
- ○ 146
- ○ 147
- ○ 148
- ○ 149
- ○ 150
- ○ 151
- ○ 152
- ○ 153
- ○ 154
- ○ 155
- ○ 156
- ○ 157
- ○ 158
- ○ 159
- ○ 160
- ○ 161
- ○ 162
- ○ 163
- ○ 164
- ○ 165
- ○ 166
- ○ 167
- ○ 168
- ○ 169
- ○ 170
- ○ 171
- ○ 172
- ○ 173

- ○ 174
- ○ 175
- ○ 176
- ○ 177
- ○ 178
- ○ 179
- ○ 180
- ○ 181
- ○ 182
- ○ 183
- ○ 184
- ○ 185
- ○ 186
- ○ 187
- ○ 188
- ○ 189
- ○ 190
- ○ 191
- ○ 192
- ○ 193
- ○ 194
- ○ 195
- ○ 196
- ○ 197
- ○ 198
- ○ 199
- ○ 200
- ○ 201
- ○ 202
- ○ 203
- ○ 204
- ○ 205
- ○ 206
- ○ 207
- ○ 208
- ○ 209
- ○ 210
- ○ 211
- ○ 212
- ○ 213
- ○ 214
- ○ 215
- ○ 216
- ○ 217

- ○ 218
- ○ 219
- ○ 220
- ○ 221
- ○ 222
- ○ 223
- ○ 224
- ○ 225
- ○ 226
- ○ 227
- ○ 228
- ○ 229
- ○ 230
- ○ 231
- ○ 232
- ○ 233
- ○ 234
- ○ 235
- ○ 236
- ○ 237
- ○ 238
- ○ 239
- ○ 240
- ○ 241
- ○ 242
- ○ 243
- ○ 244
- ○ 245
- ○ 246
- ○ 247
- ○ 248
- ○ 249
- ○ 250
- ○ 251
- ○ 252
- ○ 253
- ○ 254
- ○ 255
- ○ 256
- ○ 257
- ○ 258
- ○ 259
- ○ 260
- ○ 261

- ○ 262
- ○ 263
- ○ 264
- ○ 265
- ○ 266
- ○ 267
- ○ 268
- ○ 269
- ○ 270
- ○ 271
- ○ 272
- ○ 273
- ○ 274
- ○ 275
- ○ 276
- ○ 277
- ○ 278
- ○ 279
- ○ 280
- ○ 281
- ○ 282
- ○ 283
- ○ 284
- ○ 285
- ○ 286
- ○ 287
- ○ 288
- ○ 289
- ○ 290
- ○ 291
- ○ 292
- ○ 293
- ○ 294
- ○ 295
- ○ 296
- ○ 297
- ○ 298
- ○ 299
- ○ 300
- ○ 301
- ○ 302
- ○ 303
- ○ 304
- ○ 305

- ○ 306
- ○ 307
- ○ 308
- ○ 309
- ○ 310
- ○ 311
- ○ 312
- ○ 313
- ○ 314
- ○ 315
- ○ 316
- ○ 317
- ○ 318
- ○ 319
- ○ 320
- ○ 321
- ○ 322
- ○ 323
- ○ 324
- ○ 325
- ○ 326
- ○ 327
- ○ 328
- ○ 329
- ○ 330
- ○ 331
- ○ 332
- ○ 333
- ○ 334
- ○ 335
- ○ 336
- ○ 337
- ○ 338
- ○ 339
- ○ 340
- ○ 341
- ○ 342
- ○ 343
- ○ 344
- ○ 345
- ○ 346
- ○ 347
- ○ 348
- ○ 349

- ○ 350
- ○ 351
- ○ 352
- ○ 353
- ○ 354
- ○ 355
- ○ 356
- ○ 357
- ○ 358
- ○ 359
- ○ 360
- ○ 361
- ○ 362
- ○ 363
- ○ 364
- ○ 365
- ○ 366
- ○ 367
- ○ 368
- ○ 369
- ○ 370
- ○ 371
- ○ 372
- ○ 373
- ○ 374
- ○ 375
- ○ 376
- ○ 377
- ○ 378
- ○ 379
- ○ 380
- ○ 381
- ○ 382
- ○ 383
- ○ 384
- ○ 385
- ○ 386
- ○ 387
- ○ 388
- ○ 389
- ○ 390
- ○ 391
- ○ 392
- ○ 393

- ○ 394
- ○ 395
- ○ 396
- ○ 397
- ○ 398
- ○ 399
- ○ 400
- ○ 401
- ○ 402
- ○ 403
- ○ 404
- ○ 405
- ○ 406
- ○ 407
- ○ 408
- ○ 409
- ○ 410
- ○ 411
- ○ 412
- ○ 413
- ○ 414
- ○ 415
- ○ 416
- ○ 417
- ○ 418
- ○ 419
- ○ 420
- ○ 421
- ○ 422
- ○ 423
- ○ 424
- ○ 425
- ○ 426
- ○ 427
- ○ 428
- ○ 429
- ○ 430
- ○ 431
- ○ 432
- ○ 433
- ○ 434
- ○ 435
- ○ 436
- ○ 437

- ○ 438
- ○ 439
- ○ 440
- ○ 441
- ○ 442
- ○ 443
- ○ 444
- ○ 445
- ○ 446
- ○ 447
- ○ 448
- ○ 449
- ○ 450
- ○ 451
- ○ 452
- ○ 453
- ○ 454
- ○ 455
- ○ 456
- ○ 457
- ○ 458
- ○ 459
- ○ 460
- ○ 461
- ○ 462
- ○ 463
- ○ 464
- ○ 465
- ○ 466
- ○ 467
- ○ 468
- ○ 469
- ○ 470
- ○ 471
- ○ 472
- ○ 473
- ○ 474
- ○ 475
- ○ 476
- ○ 477
- ○ 478
- ○ 479
- ○ 480
- ○ 481

- ○ 482
- ○ 483
- ○ 484
- ○ 485
- ○ 486
- ○ 487
- ○ 488
- ○ 489
- ○ 490
- ○ 491
- ○ 492
- ○ 493
- ○ 494
- ○ 495
- ○ 496
- ○ 497
- ○ 498
- ○ 499
- ○ 500
- ○ 501
- ○ 502
- ○ 503
- ○ 504
- ○ 505
- ○ 506
- ○ 507
- ○ 508
- ○ 509
- ○ 510
- ○ 511
- ○ 512
- ○ 513
- ○ 514
- ○ 515
- ○ 516
- ○ 517
- ○ 518
- ○ 519
- ○ 520
- ○ 521
- ○ 522
- ○ 523
- ○ 524
- ○ 525

- ○ 526
- ○ 527
- ○ 528
- ○ 529
- ○ 530
- ○ 531
- ○ 532
- ○ 533
- ○ 534
- ○ 535
- ○ 536
- ○ 537
- ○ 538
- ○ 539
- ○ 540
- ○ 541
- ○ 542
- ○ 543
- ○ 544
- ○ 545
- ○ 546
- ○ 547
- ○ 548
- ○ 549
- ○ 550
- ○ 551
- ○ 552
- ○ 553
- ○ 554
- ○ 555
- ○ 556
- ○ 557
- ○ 558
- ○ 559
- ○ 560
- ○ 561
- ○ 562
- ○ 563
- ○ 564
- ○ 565
- ○ 566
- ○ 567
- ○ 568
- ○ 569

- ○ 570
- ○ 571
- ○ 572
- ○ 573
- ○ 574
- ○ 575
- ○ 576
- ○ 577
- ○ 578
- ○ 579
- ○ 580
- ○ 581
- ○ 582
- ○ 583
- ○ 584
- ○ 585
- ○ 586
- ○ 587
- ○ 588
- ○ 589
- ○ 590
- ○ 591
- ○ 592
- ○ 593
- ○ 594
- ○ 595
- ○ 596
- ○ 597
- ○ 598
- ○ 599
- ○ 600
- ○ 601
- ○ 602
- ○ 603
- ○ 604
- ○ 605
- ○ 606
- ○ 607
- ○ 608
- ○ 609
- ○ 610
- ○ 611
- ○ 612
- ○ 613

- ○ 614
- ○ 615
- ○ 616
- ○ 617
- ○ 618
- ○ 619
- ○ 620
- ○ 621
- ○ 622
- ○ 623
- ○ 624
- ○ 625
- ○ 626
- ○ 627
- ○ 628
- ○ 629
- ○ 630
- ○ 631
- ○ 632
- ○ 633
- ○ 634
- ○ 635
- ○ 636
- ○ 637
- ○ 638
- ○ 639
- ○ 640
- ○ 641
- ○ 642
- ○ 643
- ○ 644
- ○ 645
- ○ 646
- ○ 647
- ○ 648
- ○ 649
- ○ 650
- ○ 651
- ○ 652
- ○ 653
- ○ 654
- ○ 655
- ○ 656
- ○ 657

- ○ 658
- ○ 659
- ○ 660
- ○ 661
- ○ 662
- ○ 663
- ○ 664
- ○ 665
- ○ 666
- ○ 667
- ○ 668
- ○ 669
- ○ 670
- ○ 671
- ○ 672
- ○ 673
- ○ 674
- ○ 675
- ○ 676
- ○ 677
- ○ 678
- ○ 679
- ○ 680
- ○ 681
- ○ 682
- ○ 683
- ○ 684
- ○ 685
- ○ 686
- ○ 687
- ○ 688
- ○ 689
- ○ 690
- ○ 691
- ○ 692
- ○ 693
- ○ 694
- ○ 695
- ○ 696
- ○ 697
- ○ 698
- ○ 699
- ○ 700
- ○ 701

- ○ 702
- ○ 703
- ○ 704
- ○ 705
- ○ 706
- ○ 707
- ○ 708
- ○ 709
- ○ 710
- ○ 711
- ○ 712
- ○ 713
- ○ 714
- ○ 715
- ○ 716
- ○ 717
- ○ 718
- ○ 719
- ○ 720
- ○ 721
- ○ 722
- ○ 723
- ○ 724
- ○ 725
- ○ 726
- ○ 727
- ○ 728
- ○ 729
- ○ 730
- ○ 731
- ○ 732
- ○ 733
- ○ 734
- ○ 735
- ○ 736
- ○ 737
- ○ 738
- ○ 739
- ○ 740
- ○ 741
- ○ 742
- ○ 743
- ○ 744
- ○ 745

- ○ 746
- ○ 747
- ○ 748
- ○ 749
- ○ 750
- ○ 751
- ○ 752
- ○ 753
- ○ 754
- ○ 755
- ○ 756
- ○ 757
- ○ 758
- ○ 759
- ○ 760
- ○ 761
- ○ 762
- ○ 763
- ○ 764
- ○ 765
- ○ 766
- ○ 767
- ○ 768
- ○ 769
- ○ 770
- ○ 771
- ○ 772
- ○ 773
- ○ 774
- ○ 775
- ○ 776
- ○ 777
- ○ 778
- ○ 779
- ○ 780
- ○ 781
- ○ 782
- ○ 783
- ○ 784
- ○ 785
- ○ 786
- ○ 787
- ○ 788
- ○ 789

- ○ 790
- ○ 791
- ○ 792
- ○ 793
- ○ 794
- ○ 795
- ○ 796
- ○ 797
- ○ 798
- ○ 799
- ○ 800
- ○ 801
- ○ 802
- ○ 803
- ○ 804
- ○ 805
- ○ 806
- ○ 807
- ○ 808
- ○ 809
- ○ 810
- ○ 811
- ○ 812
- ○ 813
- ○ 814
- ○ 815
- ○ 816
- ○ 817
- ○ 818
- ○ 819
- ○ 820
- ○ 821
- ○ 822
- ○ 823
- ○ 824
- ○ 825
- ○ 826
- ○ 827
- ○ 828
- ○ 829
- ○ 830
- ○ 831
- ○ 832
- ○ 833

- ○ 834
- ○ 835
- ○ 836
- ○ 837
- ○ 838
- ○ 839
- ○ 840
- ○ 841
- ○ 842
- ○ 843
- ○ 844
- ○ 845
- ○ 846
- ○ 847
- ○ 848
- ○ 849
- ○ 850
- ○ 851
- ○ 852
- ○ 853
- ○ 854
- ○ 855
- ○ 856
- ○ 857
- ○ 858
- ○ 859
- ○ 860
- ○ 861
- ○ 862
- ○ 863
- ○ 864
- ○ 865
- ○ 866
- ○ 867
- ○ 868
- ○ 869
- ○ 870
- ○ 871
- ○ 872
- ○ 873
- ○ 874
- ○ 875
- ○ 876
- ○ 877

- ○ 878
- ○ 879
- ○ 880
- ○ 881
- ○ 882
- ○ 883
- ○ 884
- ○ 885
- ○ 886
- ○ 887
- ○ 888
- ○ 889
- ○ 890
- ○ 891
- ○ 892
- ○ 893
- ○ 894
- ○ 895
- ○ 896
- ○ 897
- ○ 898
- ○ 899
- ○ 900
- ○ 901
- ○ 902
- ○ 903
- ○ 904
- ○ 905
- ○ 906
- ○ 907
- ○ 908
- ○ 909
- ○ 910
- ○ 911
- ○ 912
- ○ 913
- ○ 914
- ○ 915
- ○ 916
- ○ 917
- ○ 918
- ○ 919
- ○ 920
- ○ 921

- ○ 922
- ○ 923
- ○ 924
- ○ 925
- ○ 926
- ○ 927
- ○ 928
- ○ 929
- ○ 930
- ○ 931
- ○ 932
- ○ 933
- ○ 934
- ○ 935
- ○ 936
- ○ 937
- ○ 938
- ○ 939
- ○ 940
- ○ 941
- ○ 942
- ○ 943
- ○ 944
- ○ 945
- ○ 946
- ○ 947
- ○ 948
- ○ 949

# Чарльз Никол
# Леонардо да Винчи. Загадки гения

*Посвящается Киту – маленькому англичанину*

*Какими словами опишешь ты это сердце, не наполнив целой книги?*

*Заметки Леонардо да Винчи рядом с анатомическим рисунком сердца, около 1513 года*

Charles Nicholl
LEONARDO DA VINCI
Flights of the Mind

© Charles Nicholl, 2004
© Новикова Т., перевод на русский язык, 2006
© Издание на русском языке. ООО «Издательская Группа «Азбука-Аттикус», 2016
КоЛибри®

* * *

Леонардо был выдающимся человеком, но его жизнь постоянно пересекалась с самыми обычными людьми. И в этих точках пересечения биограф – посланец мира обычных людей – может войти в контакт с гением. Можно долго изучать сложнейшие, величайшие картины, те, что делали Леонардо столь великим, но есть такие моменты, когда гения можно ощутить обычным человеком, таким же, как все мы.

Я попытался показать Леонардо реальным человеком, жившим в реальном времени и любившим обычный горячий суп. История его жизни – всего лишь еще один способ постичь его неоспоримое и загадочное величие, величие художника, ученого и философа.

Вселенский гений, человек эпохи Возрождения – все это те «огромнейшие» тени из загадки Леонардо. Это не

иллюзия, это всего лишь результат определенной точки зрения. И чем больше приближаешься к человеку, отбрасывающему такую тень, тем более интересным он становится.

*Чарльз Николл*

Великолепная и всеохватывающая биография.

*Питер Акройд*

Остроумная, проникновенная и вызывающе романтичная… Книга Чарльза Николла не просто восхитительна – она написана в духе работ Леонардо.

*The New York Times Book Review*

Мастерски сплетенная, тщательно проработанная, увлекательная биография великого мастера Возрождения.

*The Washington Post*

# От автора

Сначала поговорим о деньгах и мерах измерения. Читателю нелегко будет разобраться в валюте эпохи Ренессанса. Имперская лира делилась на 20 сольди по 12 динаров каждый. Однако в каждом регионе были в ходу свои деньги: флорины, дукаты, скуди и т. п. В тот период, о котором рассказывается в этой книге, флорентийский флорин и венецианский дукат стоили примерно четыре лиры. Это три основные валюты, которыми пользовался Леонардо да Винчи.

Чтобы вы получили представление о том, сколько стоили деньги, скажу, что в конце XV века в Милане на одну лиру можно было купить месячный запас хлеба на семью из четырех человек, или 12 фунтов телятины, или 20 бутылок местного вина, или 2,5 фунта свечного воска, или фунт такого деликатеса, как сахар.

В 90-х годах XV века Леонардо приобрел 600-страничную книгу по математике за шесть лир и серый плащ с зеленой бархатной подкладкой за 15 лир. Хороший конь стоил 40 дукатов или 160 лир. Во Флоренции строительный рабочий зарабатывал два флорина в месяц, старший служитель Синьории – 11 флоринов. Строительство домов Медичи и Строцци обошлось в 30 000 флоринов. Для исчисления налогов Козимо Медичи заявил имущества на 100 000 флоринов и, надо полагать, значительно преуменьшил свое богатство.

Основная мера длины, используемая Леонардо, – браччио, то есть локоть. По одному из предположений, флорентийский браччио составлял 55,1 см, а миланский – 59,4 см. Однако некоторые вычисления в записных книжках Леонардо показывают, что у него браччио составлял 61,2 см. Для удобства я округлил эту меру до двух футов, то есть до 60 см. Расстояния Леонардо измерял милями и тысячами шагов.

Основной мерой объема сыпучих тел был стайо, или бушель. Удивительно, но в Италии эта мера использовалась и для измерения земельных площадей. Стайо земли – это площадь, с которой можно было собрать один стайо ячменя в год. Судя по сохранившимся арендным соглашениям (арендная плата в те времена платилась в натуральном выражении), эта площадь составляла примерно половину акра, то есть около 2000 квадратных метров.

Переводил записки Леонардо с итальянского я сам, но, разумеется, учитывал при переводе работы таких выдающихся ученых, как Жан-Поль Рихтер, Эдвард Маккерди, А. П. Макмахон, Мартин Кемп, Маргарет Уокер и Карло Педретти. Множество

текстов Леонардо остались не переведенными на английский язык. Весьма полезен мне оказался перевод «Жизнеописаний великих живописцев» Вазари, сделанный Джорджем Буллом, хотя я не во всем могу с ним согласиться.

В своей книге я часто использую фразы Леонардо на итальянском языке, чтобы вы почувствовали их звучание. Естественно, для удобства мне пришлось несколько изменить архаичное написание: я заменил староитальянское *j* современным *i*, расширил сокращения, разделил слияния и т. п. Впрочем, иногда написание Леонардо слишком непонятно, чтобы постичь смысл краткой выдержки. Цитаты из итальянских стихов того времени также приведены в оригинале. В большинстве случаев мне пришлось их несколько модернизировать.

Я модернизировал также и даты. Флорентийский календарь начинался с 25 марта, с праздника Благовещения. Таким образом, событие, произошедшее 1 февраля 1480 года по флорентийским документам, в действительности происходило двумя месяцами позже, 1 декабря 1480 года, то есть 1 февраля 1481 года.

Я хочу поблагодарить за помощь в работе Леонардовскую библиотеку в Винчи, Британский институт и Государственный архив Флоренции, Государственную библиотеку апостола Луки, Британскую библиотеку, Королевскую библиотеку в Виндзоре и Лондонскую библиотеку. Особую благодарность мне хотелось бы выразить Антонио Натали, Альфио дель Сера, Джанни Масуччи, преподобному Джину Робертсу, Лауро Мартинесу, Гордону Ветереллу, Кристи Браун, Берни Салинсу и Лиз Доннелли. Я также благодарен миссис Дрю Хайнц за разрешение работать в Хоторнденском замке, всему персоналу и моим дорогим друзьям, которые терпеливо выслушивали мои излияния. В создании этой книги огромную роль сыграли Дэвид Годвин, мой редактор Стюарт Проффитт, художественный редактор Сесилия Маккей и Боб Дэвенпорт, а также Лиз Френд-Смит и Ричард Дюгид. Кроме того, я бесконечно благодарен множеству людей, перечислить которых мне не позволяет объем этой книги. Спасибо жителям Компитезе, с которыми мы живем бок о бок уже много лет, моим детям, отправившимся вместе со мной в Италию, и Салли, которая и дала мне возможность написать эту книгу.

*Чарльз Никол Корте-Бриганти, август 2004*

# Вступление
# Подождем, пока суп не остынет

В отделе манускриптов Британской библиотеки есть лист с геометрическими набросками Леонардо да Винчи. Это одна из последних его работ, датируемая примерно 1518 годом. То есть художник создал этот лист за год до смерти. Бумага стала серой, но чернильные наброски совершенно отчетливы. На листе мы видим несколько диаграмм, а рядом текст, написанный в традиционном для Леонардо «зеркальном» стиле, справа налево. Этот лист нельзя назвать одним из величайших творений Леонардо, разве что вы являетесь страстным поклонником геометрии эпохи Леонардо. И тем не менее он заслуживает внимания. В конце текста есть небольшая особенность. Примерно на трех четвертях длины текст внезапно обрывается резким *«etcetera»* (и так далее). Последняя строка похожа на часть теоремы – почерк художника тверд и уверен, но в действительности мы читаем *«perche la minesstra si fredda»*. Леонардо бросил работу, «потому что суп остывает».[1][2]

В рукописях Леонардо мы находим множество мелких чисто бытовых деталей, и эта мне нравится больше всего. Нельзя сказать, что из нее мы узнаем очень многое: например, в какой-то день 1518 года Леонардо съел тарелку чуть теплого супа. Вряд ли эти сведения можно считать особенно важными. Удивительно другое – поразительно, как мастер легко переходит от сухих, геометрических абстракций к повседневности. Так и видишь старика, склонившегося над столом. В соседней комнате кто-то накрывает на стол и ставит миску горячего, соблазнительно пахнущего супа. Скорее всего, этот суп был овощным, потому что в конце жизни Леонардо стал вегетарианцем. По-видимому, суп приготовила служанка художника, Матюрина, которой он очень скоро подарит «накидку из тонкой черной ткани, отделанную мехом» в благодарность за «хорошую службу».[3] Может быть, она позвала Леонардо к столу, сказав, что суп остывает? Художник еще несколько минут писал, ровно столько, чтобы написать *«perche la minesstra si fredda»*, а потом отложил перо и отправился обедать.

В этой рукописи чувствуется и налет предчувствия. Леонардо так и не вернулся к этим заметкам. Незначительная помеха говорит нам о более серьезной, непреодолимой проблеме, которая уже маячит впереди. Этот незаконченный лист можно было бы назвать «последней теоремой Леонардо» – еще одним

незавершенным проектом. Великий акт познания и свершений, которым художник посвятил свою жизнь, прервался из-за простого, обычного обеда.

Для биографа подобные незначительные детали бесценны. Леонардо был выдающимся человеком, но его жизнь постоянно пересекалась с самыми обычными людьми. И в этих точках пересечения биограф – посланец мира обычных людей – может войти в контакт с гением. Можно долго изучать сложнейшие, величайшие картины, те, что делали Леонардо столь великим, но есть такие моменты, когда гения можно ощутить обычным человеком, таким же, как все мы.

Я попытался показать Леонардо человеком – реальным человеком, жившим в реальном времени и любившим обычный горячий суп. Мне не хотелось в очередной раз описывать сверхчеловека, многостороннего «человека вселенной», каким мы привыкли представлять себе великого художника. Разумеется, речь идет об одном и том же человеке, и история его жизни – всего лишь еще один способ постичь его неоспоримое и загадочное величие, величие художника, ученого и философа. Но мне показалось важным уйти от житийной идеи вселенского гения. И подтолкнули меня к этой мысли слова самого Леонардо. В одном из своих пророчеств, *profezie*, он пишет: «Будут явлены огромнейшие фигуры человеческой формы, которые, чем больше ты к ним приблизишься, тем больше будут сокращать свою непомерную величину».[4] Ответ на загадку прост – это «тень, отбрасываемая человеком в свете лампы». Но я думаю, что ответом может быть сам Леонардо да Винчи, к которому я приближаюсь из темноты, в глубине души надеясь, что его великая стать уменьшится до обычных человеческих размеров.

Писать книгу о Леонардо и не употреблять слова «гений» – задача, соизмеримая по сложности с той, что поставил себе французский писатель Жорж Перес, решивший написать книгу, в которой не было бы ни единой буквы «е». Нет, я не отказался от этого слова полностью. Это полезный перевод итальянского слова *ingegno*, которое в эпоху Ренессанса часто использовалось для обозначения чего-то большего, чем просто «талант» или «интеллект». Но пользоваться им я постарался умеренно, поскольку оно часто заслоняет человечность тех, о ком идет речь. Это слово знаменует их достижения, выдающиеся, невероятные, близкие к чуду. Да, это действительно так, но для биографа это совершенно бесполезно. Творения Леонардо велики и загадочны, но мы хотим знать, как и почему он все это сделал. Таинственное, мистическое слово «вдохновение» нам здесь не помощник.

Поклонники Шекспира любят говорить, что он «никогда ничего не зачеркивал», на что Бен Джонсон яростно возражает: «Он зачеркивал тысячи строк».[5] Другими словами, Шекспир был великим поэтом, но и ему были свойственны ошибки. Его гений заключался в умении преодолевать собственные ошибки и промахи. Джонсон добавляет: «Я почитаю его память, но не опускаюсь до идолопоклонства». И это лучшая точка зрения для любого биографа. Конечно, Леонардо был гением, но это слово уводит нас к идолопоклонству, отдаляет от острого и скептического ума великого художника. Поэтому я постарался по мере возможности его избегать.

Со стереотипом гения сходно и определение «человек эпохи Ренессанса». Я не собираюсь утверждать, что Ренессанса «никогда не было». Это исключительно полезный термин, очень точно описывающий те перемены, которые произошли в культурной жизни Европы в XV–XVI веках (или, говоря на итальянский манер, в эпоху Кватроченто (расцвет Раннего Возрождения) и Чинквеченто (расцвет Высокого и Позднего Возрождения). Но здесь снова мы сталкиваемся с клише, которых следует остерегаться. Мы воспринимаем Ренессанс как эпоху великого интеллектуального оптимизма: «новый рассвет» разума, потрясение основ, отказ от суеверий, расширение горизонтов. Если глядеть на эпоху Возрождения из конца XIX века, когда такое толкование Ренессанса и было дано, все обстоит именно так. Но как это было в действительности? Старые убеждения рухнули. Это были времена стремительных перемен, ожесточенной политической борьбы, экономического роста. Постоянно поступали удивительные сообщения из ранее неизвестных уголков нашей планеты. Эпоха Ренессанса – это период разрушения в той же мере, что и период взрыва оптимизма. Физически ощутимое возбуждение того времени сопровождалось чувством непреходящей опасности. Все правила были переписаны заново. Все было возможно, но ничто не было определено. Во всем присутствовал дух безудержного философского головокружения.

Героический, вдохновенный смысл выражения «человек Ренессанса» нельзя считать неверным. Подзаголовок моей книги – «Полет разума» – был выбран совершенно сознательно. Мне хотелось отразить поразительные достижения интеллекта Леонардо, которые позволили ему увидеть так много и заглянуть так далеко. Метафорически и психологически мне хотелось связать полеты мысли Леонардо с обуревавшей его всю жизнь страстью к физическому полету. Но мечта о полете всегда связана со страхом падения. Мы сможем лучше понять этого человека

эпохи Ренессанса, если узнаем о его сомнениях и терзаниях, о его сомнениях в самом себе и в своих трудах.

Вселенский гений, человек эпохи Возрождения – все это те «огромнейшие» тени из загадки Леонардо. Это не иллюзия, это всего лишь результат определенной точки зрения. И чем больше приближаешься к человеку, отбрасывающему такую тень, тем более интересным он становится.

Чтобы понять историю жизни Леонардо, нам нужно вернуться к источникам, которые ближе всего к нему, – то есть к источникам того времени. Огромную помощь в этом нам оказывают рукописи самого Леонардо. В этой книге я попытался показать Леонардо в качестве писателя, о чем часто забывают, несмотря на огромный объем его литературного наследия. До наших дней дошло более семи тысяч листов рукописей, а тысячи других когда-то существовали, но были утеряны. Возможно, что-то из наследия великого художника еще будет обнаружено. Две записные книжки Леонардо были случайно найдены в Мадриде в 1967 году. Загадочное исследование о природе света и тени, известное как *Libro W*,[6] также может принадлежать Леонардо да Винчи, хотя пока эта гипотеза не нашла своего точного подтверждения.

Рукописи сохранились в трех формах: в переплетенных собраниях, составленных после смерти Леонардо; в записных книжках, которые сохранились примерно в том же виде, какой имели при жизни художника; и в виде отдельных листов.

Самое знаменитое собрание – это знаменитый Атлантический кодекс, *Codex Atlanticus,* хранящийся в Амвросианской библиотеке в Милане (названной в честь св. Амвросия Медиоланского и открытой в 1609 году для всеобщего пользования). В оригинальной форме Атлантический кодекс представлял собой массивный, переплетенный в кожу том, размер которого превышал 60 см. Эти материалы в конце XVI века собрал скульптор и библиофил Помпео Леони. В Атлантический кодекс входит 481 лист. Некоторые из них являются листами из рукописей Леонардо, но большинство составлено из более мелких частей – на одном листе их может быть пять или шесть. Иногда эти фрагменты наклеены на бумагу, иногда вмонтированы так, чтобы можно было увидеть обе стороны листа. Название кодекса не имеет ничего общего с океаном, а связано с большим форматом книги – «размером с атлас». Название было присвоено библиотекарем Амвросианской библиотеки, Бальдассаре Ольтроччи, который в 1780 году записал книгу в библиотечный каталог как *«codice in forms atlantica»*. В 60-х годах XX века это

роскошное издание было разброшюровано и разделено на отдельные листы, чтобы их можно было изучать по отдельности.

Два других крупных собрания хранятся в Англии. Коллекция рисунков и рукописей принадлежит Королевской библиотеке в Виндзорском замке. Это собрание также является наследием Помпео Леони. Некоторые небольшие фрагменты Виндзорской коллекции были вырезаны Леони из больших листов, входящих в Атлантический кодекс. Собрание было приобретено страстным коллекционером, королем Карлом I, хотя никаких документальных свидетельств об этом не сохранилось.

Собрание было обнаружено в Кенсингтонском дворце в середине XVIII века. Согласно свидетельствам современников, «эта редкость» во время гражданской войны хранилась в «большом и прочном сундуке» и пролежала там «незамеченная и забытая почти 120 лет, пока мистер Далтон в начале правления нашего короля [Георга III] не обнаружил ее на дне этого сундука». [7] Среди этого великолепного собрания рисунков и рукописей выделяются знаменитые анатомические листы. Другое знаменитое собрание, Кодекс Арундела, хранится в Британской библиотеке. В этот кодекс входит 283 листа, над которыми Леонардо работал в течение почти сорока лет. Тот лист, с геометрическими набросками, о котором мы говорили вначале, входит именно в Кодекс Арундела. Свое название собрание получило по имени графа Арундела, приобретшего его в Испании в 30-х годах XVII века.

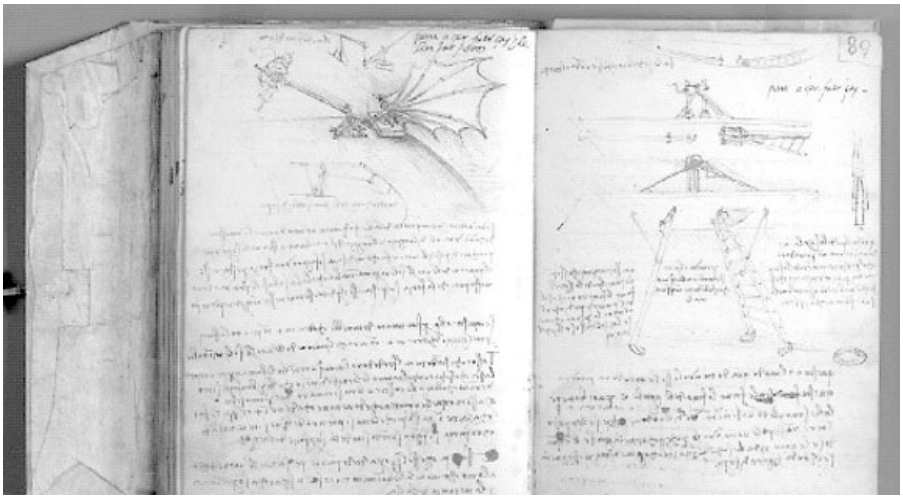
Помимо этих собраний подлинных рукописей Леонардо, следует упомянуть еще одно – Урбинский кодекс, хранящийся в библиотеке Ватикана. В него вошли работы Леонардо, посвященные живописи. Это собрание было составлено после смерти художника его секретарем и душеприказчиком Франческо Мельци. Сокращенный вариант Урбинского кодекса был опубликован в Париже в 1651 году. Это издание получило название *Trattato della pittura («Трактат о живописи»)*. В конец Урбинского кодекса Мельци включил восемнадцать записных книжек Леонардо, больших и малых (*libri* и *libricini*), которые он использовал в качестве источников. Десять из них в настоящее время утеряны. Еще одно небольшое собрание – это Кодекс Гюйгенса, ныне хранящийся в Нью-Йорке. В него входят копии утерянных работ Леонардо, сделанные в XVI веке.

Собрания эти великолепны, но подлинного Леонардо мы видим только в его записных книжках. До наших дней дошло около двадцати пяти таких книжек – точное количество зависит от того, каким образом ведется подсчет. Некоторые небольшие книжки были объединены в целые тома. Например, три Кодекса

Форстера (Музей Виктории и Альберта, Лондон) в действительности включают в себя пять записных книжек. Большая часть записных книжек Леонардо хранится во Французском институте в Париже. Они попали во Францию в 90-х годах XVIII века, когда наполеоновские войска ограбили Библиотеку св. Амвросия в Милане. Остальные записные книжки хранятся в Милане, Турине, Лондоне, Мадриде и Сиэтле. Отдельные листы из книжек были потеряны или украдены – известный библиофил граф Гульельмо Либри украл несколько листов в середине XIX века, – но в целом они остались такими, какими их оставил Леонардо. Некоторые из них сохранились в оригинальном переплете: Леонардо любил пергаментные или кожаные переплеты, скрепленные небольшими деревянными застежками, пропущенными через проволочную петлю (подобные застежки сегодня можно видеть на мужских пальто и куртках).

По своему размеру записные книжки очень различны – от стандартного формата ин-октаво до маленьких книжек карманного формата, не больше колоды игральных карт. Маленькие книжки Франческо Мельци назвал *libricini*. Они служили и записными книжками, и альбомами для набросков. Судя по многим из них, Леонардо часто брал их с собой в дорогу. Свидетель, встречавшийся с художником в Милане, упоминает о «небольшой книжке, которую он всегда носил на поясе».[8] Такая книжка была с Леонардо, когда он в 1502 году проезжал через Чезену и сделал небольшой набросок: «Вот так они носят виноград в Чезене».[9] На улице Леонардо более всего напоминал репортера – он постоянно что-то записывал и зарисовывал в свой блокнот. Художник, по словам Леонардо, должен всегда быть готов делать наброски, «если обстоятельства позволяют»:

> «…и [следует] наблюдать [людей] на улицах, площадях и полях и отмечать их краткими записями очертаний: то есть так, что для головы делается О, для руки – прямая и согнутая линия, и так же делается для ног и туловища; и потом, вернувшись домой, следует делать такие воспоминания в совершенной форме».[10]



*Одна из записных книжек Леонардо (Парижская записная книжка MS B) в оригинальном переплете*

Иногда заметки делались в поэтической форме:

> *Onde del mare di Piombino;*
> *Tutta d'acqua sciumosa;*
> *Dell'acqua che risalta del sito,*
> *Dove chadano li gran pesi perchussori delle acque.*

(Морские волны в Пьомбино; / вся вода пенится; / вода, которая поднялась с того места, / куда рухнула огромная масса воды).[11]

А эта маленькая заметка не напоминает ли вам хайку?

> *La luna densa;*
> *Ogni densa e grave;*
> *Come sta la luna?*

(Луна плотная; / все плотное имеет вес; / какова же природа луны?)[12]

Некоторые записные книжки Леонардо сами по себе являются трактатами. Они часто бывают посвящены конкретной теме: парижская книжка MS C – свету и тени, Лестерский кодекс – геофизике, небольшой Туринский кодекс – полету птиц и т. д. Но

даже тематические книжки содержат огромное количество дополнительных материалов.

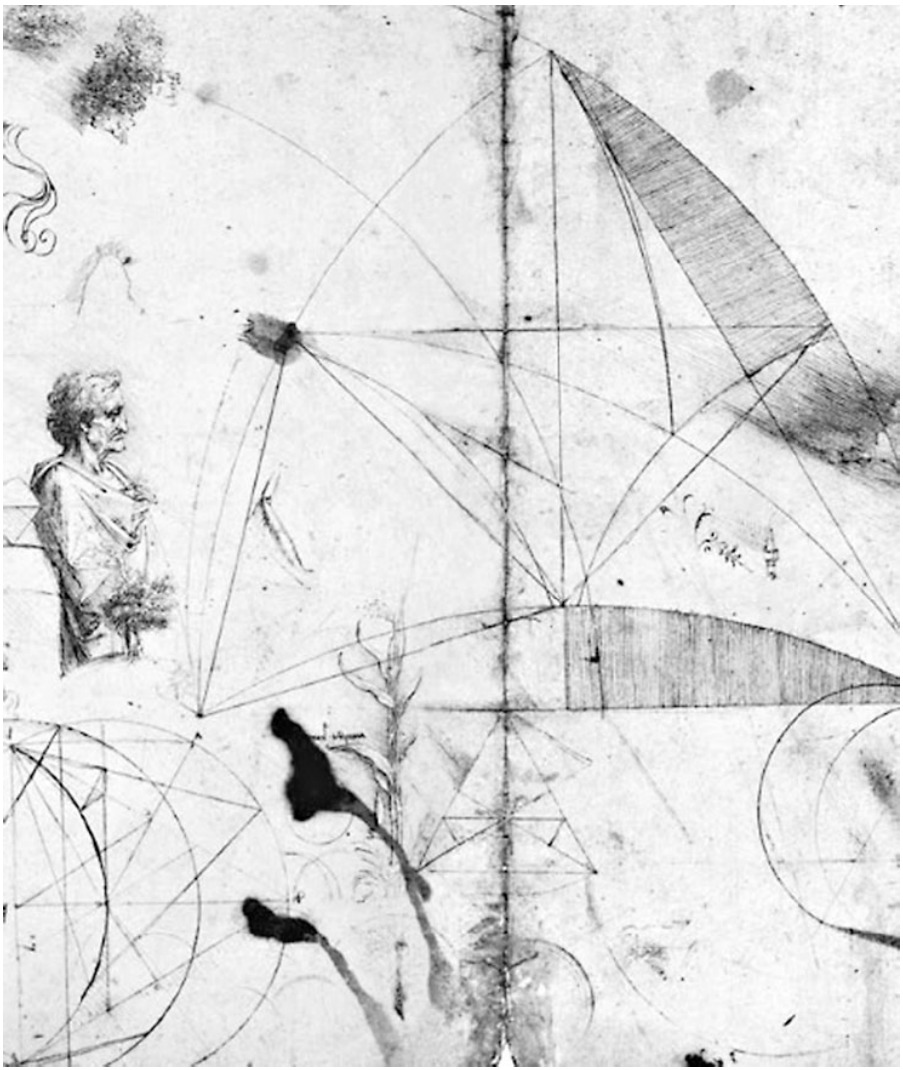
Ключевой мотив рукописей Леонардо – их невероятное разнообразие, разносторонность: художника интересует буквально все, его интересы часто бывают противоречивы. Датировать страницы бывает трудно, поскольку разум Леонардо часто возвращался к одному и тому же. Его мысль, подобно ястребу, кружила над миром. Он часто возвращался к прежним идеям и наблюдениям спустя много лет. Художник осознавал эту свою привычку и извинялся перед потенциальным читателем: «Не упрекай меня, читатель, поскольку предметов множество и память не может удержать их и сказать: «Этого я не буду писать, потому что уже написал».[13]

Рукописи – это карта разума Леонардо. В них можно найти все – от кратчайшего предложения, оборванного на полуслове, и обрывочных вычислений до законченного литературного произведения и описания вполне работоспособного механического устройства. Разносторонность Леонардо поражает. Его интересовала анатомия, зоология, аэродинамика, архитектура, ботаника, моделирование одежды, гражданская и военная инженерия, ископаемые, гидрография, математика, механика, музыка, оптика, философия, *робототехника*, астрономия, виноградарство и виноделие. Величайший урок, который дают нам рукописи Леонардо, заключается в том, что в них все подвергнуто сомнению, исследовано, изучено до принципов, лежащих в основе изучаемого. Леонардо ставит перед собой задачи – и большие и малые:

> «Опиши, как образуются облака, и как они рассеиваются, и что заставляет пар подниматься от вод на земле в воздух, и причины туманов и сгущения воздуха, и почему воздух в разное время суток становится более или менее голубым…
>
> Опиши… что такое чихание, зевота, падучая болезнь, спазм, паралич, дрожание от холода, потливость, усталость, голод, сон, жажда, сладострастие…
>
> Опиши язык дятла…»[14]

Леонардо, по выражению Кеннета Кларка, был «самым неугомонным и любопытным человеком в истории». Записные книжки показывают нам всю широту интересов этого необычного человека. В целом они символизируют собой идею вселенского

знания, но каждая их страница посвящена чему-то конкретному и точному. Мы видим наблюдения, описания экспериментов, вопросы и решения. Леонардо был великолепным эмпириком и часто подписывался *«Leonardo Vinci dissepolo della sperientia»* (что можно было бы перевести как «ученик опыта» или «ученик эксперимента»). Любознательность Леонардо часто проявлялась в небольшой особенности, с которой мы часто сталкиваемся на страницах рукописей: когда художник расписывал новое перо, он привычно выводил слово *«dimmi»* – «скажи мне». Мы словно слышим голос Леонардо, пытающегося добыть новые сведения. Скажи мне, что… скажи мне, как… скажи мне, почему… Многие флорентийцы и миланцы слышали леонардовское *dimmi*.[15]



*Типичный лист рукописи Леонардо, датируемый примерно*

*1490 г.*

В «Суждениях об искусстве» (*Trattato della pittura*) Леонардо пишет о том, что живопись должна отражать «духовные события» – *accidenti mentali* – через физические жесты их участников.[16] Я думаю об этой фразе, когда читаю его записные книжки, которые до отказа наполнены «духовными событиями», большими и малыми, тщательно аннотированными, самым причудливым образом смешанными с обыденными заметками – шутками, замечаниями, поэтическими строчками, черновиками писем, счетами, рецептами, списками покупок, банковскими расписками, именами и адресами натурщиков… В книжках Леонардо можно найти буквально все.

Еще одним источником информации для меня были ранние биографии Леонардо. Самой знаменитой, без сомнения, является книга Джорджо Вазари «Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих». Эта знаменитая книга была впервые опубликована во Флоренции в 1550 году и до сих пор является ценнейшей основой для любой биографии итальянских художников того времени. Недаром Микеланджело посвятил Вазари восторженный сонет:

*…Напрасно век, с природой в состязаньи,*
*Прекрасное творит: оно идет*
*К небытию в урочный час отлива,*
*Но вы вернули вновь воспоминанье*
*О поглощенных смертию, – и вот,*
*Ей вопреки, оно навеки живо!*

*(Перевод А. М. Эфроса)*[17]

(Вазари преклонялся перед Микеланджело и посвятил ему самое длинное из своих жизнеописаний – около 40 000 слов, тогда как Леонардо удостоился всего 5000.)

Несмотря на статус Вазари и его восхитительный стиль, мы должны признать, что биограф из него получился неважный: он довольно бесцеремонно обращается с датами, весьма субъективен в суждениях и настроен явно профлорентийски (Вазари пользовался покровительством Медичи). Но самый главный недостаток его книги – склонность к повествовательным клише. Возможно, блестящий талант Леонардо действительно стал причиной того, что его учитель, Андреа дель Верроккьо, бросил живопись, но уверенным в этом быть нельзя, так как другие

жизнеописания Вазари опровергают это клише. Скорее всего, это всего лишь риторическая фигура, столь любимая Вазари и, по его мнению, любимая его читателями. Подобным замечаниям не существует никаких исторических доказательств.

Однако, несмотря на все недостатки, книга Вазари бесценна: он был внимательным и хорошо информированным наблюдателем и чутким критиком. Хотя Вазари не был знаком с Леонардо (ему было всего одиннадцать лет, когда великий художник умер) и никогда не выезжал за пределы своей родной провинции Ареццо, он, несомненно, был знаком с людьми, обладавшими подобными знаниями. В конце 40-х годов XVI века Вазари активно собирал информацию для своих «Жизнеописаний».[18]

Книга Вазари – знаменитый, но не единственный источник. Вазари нельзя признать первым биографом Леонардо, поэтому я считаю необходимым упомянуть о других, менее известных книгах, которыми я пользовался в своей работе. Самый ранний – это краткий биографический набросок, сделанный флорентийским торговцем Антонио Билли в своей *zibaldone*, записной книжке, в начале 20-х годов XVI века, то есть вскоре после смерти Леонардо. Оригинал книжки был утерян, но текст сохранился в двух копиях XVI века.[19] О Билли почти ничего не известно, но, судя по всему, он имел доступ к утерянным мемуарам флорентийского художника Доменико Гирландайо. Заметки Билли были впоследствии использованы и обогащены другим флорентийцем, который писал о разных художниках, от Чимабуэ до Микеланджело.

Этот автор известен под именем Аноним Гаддиано, поскольку его работа сохранилась в виде рукописи, ранее принадлежавшей семейству Гадди.[20] Существуют свидетельства о том, что 128-страничная рукопись была завершена около 1540 года. В ряде независимых источников, и в том числе в работе Анонима, содержится очень интересный материал. Аноним включил в свою рукопись ряд историй, рассказанных ему флорентийским художником, которого он называет Иль Гавина и который был знаком с Леонардо.

Огромный интерес к Леонардо существовал в Милане, где художник долгое время жил и работал (гораздо дольше, чем во Флоренции). Бесценный биографический материал мы находим в латинской рукописи ломбардского историка, врача и геральдиста Паоло Джиовио, епископа Ночеры, озаглавленной *Dialogi de viris et foeminis aetate nostra florentibus* («Диалоги, касающиеся мужчин и женщин, знаменитых в наши времена»).[21] Эта рукопись была написана на острове Искья в конце 20-х годов XVI века. По-

видимому, Джиовио был знаком с Леонардо. Они могли встречаться в Милане, где Джиовио в 1508 году был практикующим врачом, или в Риме несколькими годами позже (тогда Джиовио читал лекции по философии в Архигимназии). Его работы также были известны любознательному Вазари. Именно Джиовио и подтолкнул его к созданию «Жизнеописаний» во время живого обсуждения нового жанра биографий за обедом в апартаментах кардинала Фарнезе в Риме.[22]

Еще одним источником сведений о Леонардо стал миланский художник Джованни Паоло Ломаццо, ослепший в 1571 году в результате несчастного случая. Тогда ему было всего 33 года. После этого Ломаццо посвятил всю свою энергию писательству и создал несколько книг, самой значительной из которых является *Trattato dell'arte della pittura* («Трактат об искусстве живописи»), опубликованный в 1584 году.[23] Ломаццо оказался прекрасным комментатором, настоящим специалистом своего дела. Он был знаком с душеприказчиком Леонардо, Франческо Мельци, он изучил рукописи, находившиеся в полном распоряжении Мельци, и сделал записи о тех, которые в настоящее время утеряны. Ломаццо иногда бывает непоследовательным – у него есть идеи и информация, которые идут вразрез со знаниями о Леонардо (например, он был твердо убежден в том, что «Мона Лиза» и «Джоконда» – это две разные картины). Ломаццо был первым, кто более-менее открыто заявил о гомосексуализме Леонардо.

И еще одним бесценным источником информации являются картины. Картины эпохи Ренессанса не были таким же средством самовыражения художника, как сегодня, но они многое могут рассказать нам о своих авторах и о том, в каких условиях они работали. Они несут в себе послания – и в двумерном плане (хотя не следует истолковывать картины биографически), и в таинственном третьем измерении. Анализ тончайшего слоя краски может рассказать нам историю создания картины точно так же, как срез скал рассказывает о геологической истории нашей планеты. Иногда на поверхности картины оставался отпечаток руки Леонардо – смазанный, нечеткий. Оптимистично настроенные ученые считают, что на картинах могла сохраниться ДНК Леонардо, микроскопические частицы его крови и слюны, но в момент написания этой книги подобные предположения оставались в области научной фантастики.

Самыми важными в биографическом плане картинами остаются автопортреты. Любой человек, которому предложат представить себе Леонардо да Винчи, скорее всего, вспомнит знаменитый автопортрет из Туринской библиотеки, на котором

изображен седовласый старец. Но этот портрет противоречив. Тщательно закрашенную надпись под ним практически невозможно разобрать. Некоторые считают, что это вообще не автопортрет. Я полагаю, что они ошибаются, но должен сказать, что этот портрет слишком сильно повлиял на наше визуальное представление о великом художнике. Мы должны помнить, что Леонардо далеко не *всегда* был седовласым друидом с длинной бородой, точно так же, как Шекспир не всегда был лысоватым малым с козлиной бородкой, каким он предстает перед нами на гравюре Мартина Дройсхута. Эти образы внесли свой вклад в коллективное бессознательное, превратились в клише. Совершенно неизвестно, носил ли Леонардо бороду до пятидесяти лет: на предполагаемых автопортретах, относящихся к 1481 году, на картине «Поклонение волхвов» и на фреске в доме Панигаролы, написанной в середине 90-х годов XV века, он чисто выбрит.

*Туринский автопортрет*

Аноним Гаддиано так пишет о Леонардо: «Он был очень привлекательным, хорошо сложенным, грациозным в движениях и

красивым. Когда большинство людей носили длинные одеяния, он ходил в короткой розовой тунике до колен. У него были красивые, тщательно причесанные, вьющиеся волосы, доходившие до середины груди». Некоторые оттенки социальной принадлежности и моды уловить довольно сложно, но образ создается абсолютно однозначный: элегантный, красивый человек, денди своего времени. Это одно из воспоминаний загадочного художника, названного Анонимом Иль Гавина. Другие свидетельства, приводимые Анонимом, относятся к 1504–1505 годам, когда Леонардо было слегка за пятьдесят. И снова мы не находим никакого упоминания о бороде. Самый ранний портрет художника с бородой – это великолепный профиль, написанный красной охрой, из Виндзорского собрания (лист 15). Скорее всего, этот портрет был написан Франческо Мельци, а мастер его лишь слегка подправил.[24] Датируется этот лист 1510–1512 годами, то есть Леонардо в тот момент было около шестидесяти. Этот профиль и послужил моделью для посмертных изображений Леонардо: мы видим его на нескольких портретах XVI века, в том числе и на гравюре, использованной Вазари в качестве иллюстрации в издании «Жизнеописаний» 1568 года.

Существует еще ряд портретов и автопортретов, в том числе и работа одного из самых блестящих учеников Леонардо в Милане. Туринский автопортрет – это последний взгляд мастера: подлинный и глубокий. Так Леонардо должен был выглядеть в тот день 1518 года, когда он бросил занятия геометрией из-за того, что остывал суп. Образ этот удивительно неуловимый и уклончивый, каким и был великий художник. Вы видите почтенного, похожего на волшебника человека, гениального Леонардо. Но присмотритесь повнимательнее, и перед вами окажется обычный старик, погруженный в свои воспоминания.

# Часть первая
# Детство
# 1452–1466

*Многое, произошедшее много лет назад, будет казаться нам близким и недалеким от настоящего, а многое близкое покажется стариной, такой же, как старина нашей юности.*

*Атлантический кодекс, лист 29v-a*

# Рождение

Пятьсот лет назад Тоскана выглядела почти так же, как и сейчас. Стоя на холме над небольшим городком Винчи, вы увидели бы то же самое, что и сегодня: заросли тростника вдоль реки, узкие полоски виноградников, дома, скрытые под кронами деревьев, и надо всем этим оливковые рощи, серебрящиеся под легким ветром. Террасы с рощами поднимаются все выше и выше, к плоскогорью Монтальбано. Склоны холмов покрыты густыми лесами: сосна и лавр, австрийский дуб, европейский каштан. Крестьяне и сегодня делают каштановую муку. В Италии каштан называют *albero di pane*, хлебным деревом.

В эпоху Ренессанса здесь было погрязнее. Соотношение между обрабатываемой и девственной землей было иным. Да и земля принадлежала другим людям. Но общая картина была практически такой же: то же лоскутное одеяло, что и сегодня. И в центре этого одеяла, на вершине холма, стоял городок Винчи. Такое положение надежно защищало от врагов и давало стратегическое господство над местностью. Кучка каменных домиков теснилась вокруг двух башен – замка и церкви. В политическом отношении Винчи был аванпостом Флорентийской республики. Город принадлежал Флоренции с 1254 года, а до этого двести лет был собственностью графов Гвиди, которые и построили местный замок. Дорога до Флоренции занимала целый день и пролегала через Эмполи и Монтелупо. Винчи был спокойным, провинциальным, сельским городком, со всех сторон окруженным садами и полями.

*Вид Винчи*

Здесь весенним вечером 1452 года и родился Леонардо ди сер Пьеро да Винчи. Где именно родился Леонардо – в городке или в какой-нибудь окрестной деревушке, – до сих пор неизвестно. Семейство да Винчи имело тесные профессиональные связи с Флоренцией. У этой уважаемой семьи, несомненно, был дом в городе. В *catasto*, то есть земельном регистре, 1451 года записана *«una casa posta nel borgo di Vinci»*[25] – «почтовая станция у границы города Винчи». Другими словами, дом находился сразу же за замковой стеной: в первом средневековом пригороде Винчи.

*Дом в Анкьяно, фотография около 1900 г.*

Скорее всего, дом стоял в верхней части спускающейся вниз улицы, которая сегодня называется Виа-Рома. Вокруг дома был небольшой садик, площадью около трех стайо. Соседями семьи да Винчи были кузнец, Джусто ди Пьетро, и приходский священник, Пьетро ди Бартоломео Чеки. Вполне возможно, что Леонардо родился в этом доме, но ряд предположений, основанных на местных традициях, говорят о том, что рождение должно было произойти в другом месте. Незаконный ребенок, каким и был Леонардо, скорее всего, появился на свет в одном из загородных домов семейства. Утверждают, что Леонардо родился в небольшом каменном доме, который и сегодня можно увидеть в Анкьяно, горной деревушке в двух милях к северу от Винчи.

Неизвестно, когда возникло это мнение: скорее всего, оно сформировалось в середине XIX века. Впервые об этом упоминается в книге Эммануэле Репетти в 1845 году. Он пишет о доме в Анкьяно как о месте, где «как говорят, родился Леонардо». Репетти особо подчеркивает скромность и типичность жилища: *casa colonica*, дом фермера-арендатора, точно такой же, как в любом другом уголке Тосканы.[26] Позднее эту точку зрения разделил знаменитый исследователь творчества Леонардо

Густаво Уцьелли, хотя он и пишет о том, что «точных доказательств» тому нет.

Дом представляет собой одноэтажное строение из местного желтовато-серого камня. Главное помещение состоит из трех комнат с терракотовым полом, множества каштановых балок и большого каменного очага. Рядом стоит небольшой домик, где выложена печь для выпекания хлеба. Два этих строения вполне совпадают с описанием дома в старинных документах: *casa di signore*, где при желании могли жить хозяева, и *casa di lavoratori*, где жили работники, платившие за аренду – маслом, зерном, вином, фруктами, сыром, медом, деревом и т. п. Дома закрывают внутренний двор с двух сторон, а две другие выходят на долину. Впрочем, сегодня окрестный пейзаж в значительной степени испорчен муниципальным планированием. Снаружи дом был чрезмерно приукрашен реставраторами, но на старых фотографиях, относящихся к началу XX века, мы видим его таким, каким он мог быть во времена Леонардо, – скромным, с крохотными окошками. Перед домом стоят женщины в длинных юбках, оценивающие урожай винограда.

Со времен Репетти и Уцьелли ученые провели архивные изыскания, результаты которых подтвердили, что дом действительно был построен в начале XV века. Идея о том, что именно здесь мог родиться Леонардо, имеет под собой определенные исторические основания, но окончательное решение можно принять, только опираясь на чистую веру. Дом действительно принадлежал семейству да Винчи – на фасаде вырезан семейный герб – крылатый лев, но не в 1452 году, когда родился Леонардо, – отец художника, сер Пьеро да Винчи, купил его тридцатью годами позже. Дом принадлежал семейству до 1624 года, а затем потомок сводного брата Леонардо, Гульельмо, продал его флорентийскому монастырю. В момент рождения Леонардо дом принадлежал нотариусу, серу Томме ди Марко. В те времена дом называли *frantoio*, то есть местом производства оливкового масла. (Так в конце XIX века писал Уцьелли. И действительно, старинный пресс до сих пор можно видеть неподалеку от дома.) Между семьями нотариуса и да Винчи существовали определенные связи: во-первых, профессиональные (да Винчи тоже были нотариусами), и, во-вторых, чисто дружеские – 18 октября 1449 года сер Томме продал часть своей собственности, и Антонио да Винчи, дед Леонардо, подписал контракт в качестве свидетеля. Примечания к контракту говорят о том, что Антонио в тот момент жил в Анкьяно, в некотором «крестьянском доме», откуда его и призвали засвидетельствовать документы. «*Si giocava a tavola*»: когда за ним пришли, он играл в

триктрак.[27]

Подобное замечание весьма интересно, но связь Антонио да Винчи с домом в Анкьяно еще не говорит о том, что именно здесь был рожден его внук. Скорее всего, да Винчи действительно имели дом за городом, где мог родиться Леонардо, что и объясняет его всегдашнюю близость к земле и скромность, хотя и не переходящую в самоуничижение. Так и мы можем удовлетворить свою тягу к чему-то ощутимому – теперь мы имеем возможность связать факт рождения художника с конкретным местом.

Хотя точное место рождения Леонардо так и осталось неизвестным, дата и даже час рождения известны абсолютно точно. Данное событие было зафиксировано все тем же Антонио да Винчи, которому в тот момент было около восьмидесяти лет. На последней странице старой записной книжки, которая когда-то принадлежала еще *его* деду, Антонио записал дату рождения своего внука. На этой же странице он записывал даты рождения и крещения своих четверых детей. В конце странички еще оставалось место, и он вписал туда своего нового потомка: «1452. Родился у меня внук от сера Пьеро, моего сына, 15 апреля, в субботу, в три часа ночи. Получил имя Лионардо».[28] Время тогда отсчитывалось от заката (или, если быть более точным, от последнего звона «Аве Мария» после вечерни). Следовательно, три часа ночи на современный манер означают половину одиннадцатого.

Ребенка крестил, по записям Антонио, приходский священник Пьетро ди Бартоломео: ближайший сосед семейства в городе. Это, по всей видимости, означает, что младенца крестили в городе, в приходской церкви Святого Распятия. Круглый каменный баптистерий стоит перед церковью со времен Леонардо. Было принято крестить детей на следующий день после рождения. Таким образом, Леонардо крестили в воскресенье 16 апреля. В 1452 году это было первое воскресенье после Пасхи, *domenica in albis*. Факт крещения не был отражен в крестильном регистре Винчи, но до наших дней дошли регистры, относившиеся только к 50-м годам XVI века.[29] На крещении присутствовало не менее десяти крестных родителей – довольно много. (Сравните с шестью, присутствовавшими при крещении отца Леонардо, Пьеро, и с двумя-четырьмя, обычно присутствовавшими в XVI веке.) Среди крестных Леонардо двое были ближайшими соседями семейства да Винчи: Папино ди Нанни Банти и Мария, дочь Нанни ди Венцо. Также присутствовал выходец из Германии Арриго ди Джованни Тедеско, управляющий семейства Ридольфи,

которому принадлежали земли вокруг Винчи. Одной из крестных стала Монна Лиза ди Доменико ди Бреттоне – как ее имя перекликается с названием знаменитой картины Леонардо! («монна» или «мона» в Италии означало просто «хозяйка», «миссис», в отличие от «мадонны», то есть «миледи». Впрочем, и титул «мадонны» в Италии не имел столь аристократического значения, как в Англии.)

Если рождение Леонардо почему-то было сохранено в тайне, крещение превратилось в весьма пышное событие. Судя по всему, в семействе был устроен праздник, на котором красное вино с виноградников да Винчи лилось рекой. Несмотря на то что Леонардо был незаконнорожденным, его радостно приняли в семью. Записки Антонио и описание церемонии доказывают это весьма основательно.

Записи о рождении и крещении Леонардо были обнаружены во флорентийских архивах в 30-х годах XX века немецким ученым, доктором Эмилем Мёллером. (Тот факт, что письмо Мёллера с сообщением об открытии заканчивается словами «Вива фюрер! Вива дуче!», ничуть не снижает значимости события, хотя и не внушает симпатии к самому ученому.) Леонардо очень скрытен и уклончив, и это свойство его характера распространилось, кажется, и на исторические записи: документы оказываются двусмысленными, факты превращаются в головоломки. Только благодаря твердой, решительной руке восьмидесятилетнего деда мы узнали о дате и месте рождения великого художника и можем представить себе, как это было. Деревья начинали распускаться, на террасах появились весенние цветы, в защищенных от ветра местах зацветали первые оливы: крохотные желтые цветочки предсказывали прекрасный урожай.

# Да Винчи

Да Винчи были уважаемой семьей: не аристократической, не слишком богатой, не стремившейся к величию, но вполне приличной и состоятельной. В эпоху Кватроченто они жили завидной жизнью синьоров – *citt*à *e villa*: дела вели в городе, фермерством занимались за городом. Они поддерживали контакты с флорентийцами, заключали выгодные браки и относились к этому так же серьезно, как и к уходу за виноградниками и садами. Прибыль они вкладывали в собственность. Я не хочу романтизировать подобный образ жизни, несомненно связанный с определенными неудобствами и трудностями, но семейство да Винчи он вполне устраивал. И те из них, сведения о которых дошли до наших дней, умерли в весьма преклонном возрасте.

Это была семья нотариусов. Роль этой профессии во времена Леонардо значительно возросла в связи с расширением объемов торговли. Нотариусы подписывали контракты, заверяли сделки, утверждали и опротестовывали векселя, они вели записи и хранили их. Нотариусы были одновременно и адвокатами, и бухгалтерами, и биржевыми брокерами. Только благодаря им без всяких затруднений вращались колеса коммерции. Во Флоренции гильдия нотариусов, *Arte dei Giudici e Notari*, считалась самой уважаемой из семи основных гильдий, *arti maggiori*. Первое упоминание о да Винчи связано с сером Микеле, нотариусом. Нотариусом был и его сын, сер Гвидо. (Почетный титул «сер» аналогичен английскому «сэр». Так называли нотариусов и адвокатов.) Сер Гвидо заверил нотариальный акт, датируемый 1339 годом: это первая точная дата в семейной истории. Именно в старой «нотариальной книге» Антонио да Винчи записывал рождения членов семьи, в том числе и рождение Леонардо, праправнука сера Гвидо. Самым известным из нотариусов да Винчи был сын Гвидо, сер Пьеро (я буду называть его сер Пьеро-старший, чтобы отличить от отца Леонардо). Он играл важную роль в жизни Флоренции конца XIV века незадолго до возвышения Медичи.

В 1361 году, через год после получения звания нотариуса, он был представителем Флоренции при дворе Сассоферрато, позднее трудился нотариусом при Синьории – главном органе управления Флорентийской республикой. Его брат Джованни тоже был нотариусом. Судя по всему, он умер в Испании примерно в 1406 году – да Винчи-путешественник: весьма нетипично для того времени.[30]

Для этого поколения да Винчи Флоренция была родным домом, центром политики и коммерции. В Винчи жили их предки, здесь же находилась их собственность, сюда они уезжали укрыться от палящего летнего зноя. Винчи не всегда был спокойным, уютным городком. Он находился у западной границы Флорентийской республики и часто подвергался набегам врагов Флоренции.

В 20-х годах XIV века город в течение шести лет осаждали войска Каструччо Кастракани из Луки («Кастратора собак»). Позднее город привлек к себе весьма нежелательное внимание сэра Джона Хоквуда, кондотьера из Эссекса. Белый отряд Хоквуда наводил страх на окрестности. Эти события относятся к 1364 году. Хоквуд, которого в Италии называли Джованни д'Акуто, в те времена служил Пизе, но впоследствии перешел на службу Флоренции. Его память увековечена в городском соборе, где он изображен верхом на белом коне. Эту роспись Учелло наверняка должен был видеть Леонардо. Считается, что Хоквуд послужил прототипом рыцаря в «Кентерберийских рассказах» Чосера, где мы видим довольно ироничный портрет человека, который в действительности был безжалостным наемником. Чосер был во Флоренции в 70-х годах XIV века с дипломатической миссией. Сер Пьеро-старший в те годы принимал активное участие в политической жизни. Он просто не мог не встречаться с этими англичанами. «Остерегайся этих законников и нотариусов», – пишет Чосер, напоминая нам о том, что представители этих профессий не всегда отличались безукоризненной честностью.[31]

Сын сера Пьеро-старшего – по-видимому, единственный сын – был совершенно другим человеком. Речь идет о деде Леонардо, Антонио, о котором мы уже говорили: именно он играл в триктрак в Анкьяно, именно он вел скрупулезные записи всех рождений и крещений в семье. Антонио родился примерно в 1372 году. Судя по всему, он был учеником своего отца, но нотариусом не стал. Он предпочел простую сельскую жизнь в Винчи, наслаждаясь жизнью сельского дворянина.

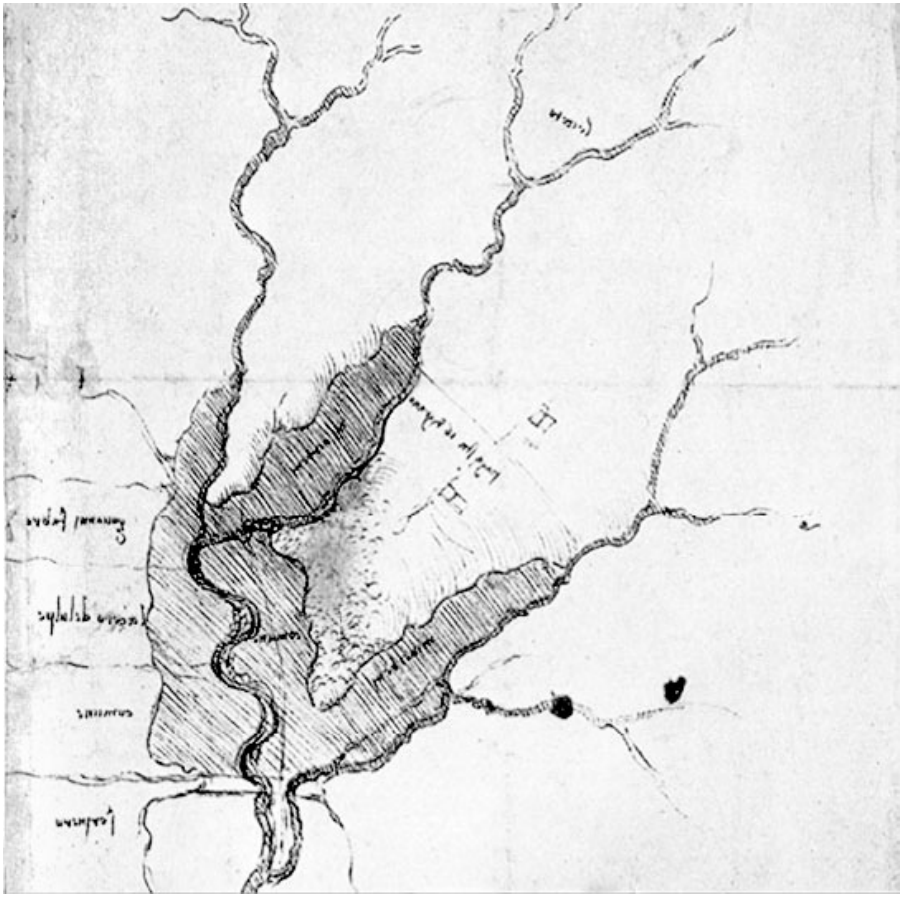
При жизни Антонио, в 1427 году был создан первый флорентийский кадастр, *catasto*, новая система земельных налогов, которые должны были платить все собственники, проживающие на территории республики. Они должны были декларировать ежегодную продукцию и выплачивать налог в размере полутора процентов, а также заявлять всех членов семьи, на каждого из которых полагалась льгота в размере 200 флоринов. Эта система налоговых вычетов называлась просто – *bocche*, то есть «рты». Налоговые документы сохранялись в кадастре. Несколько увесистых томов и сегодня хранятся в

государственном архиве Флоренции – «Книга Страшного суда» Тосканы эпохи Кватроченто. На их страницах мы встречаемся с семейством да Винчи и с тысячами других – богатых и бедных. Первый кадастр был составлен в 1427 году, когда Антонио было уже за пятьдесят. В книге мы читаем, что он был женат и имел маленького сына.[32] Его жена, Лючия, была на двадцать лет его моложе. Она также была дочерью нотариуса. Семья Лючии жила в Тойя-ди-Баккерето, в восточной часть Монтальбано, неподалеку от Винчи. Семья занималась производством керамики, в частности расписной майолики, и имела широкую клиентуру. Сын Антонио – *fanciullo* четырнадцати месяцев от роду – получил имя в честь обоих дедов, Пьеро. Отец Леонардо родился 19 апреля 1426 года. В следующем году Лючия родила второго сына, Джулиано, но он не упоминается в последующих налоговых документах, из чего можно сделать вывод о том, что он умер в младенчестве. Эта утрата была частично возмещена в 1432 году, когда в семье родилась дочь, Виоланта.

В те времена Антонио владел фермой в Костереччье, неподалеку от Винчи, и несколькими более мелкими сельскими поместьями. В год он получал около 50 бушелей муки, 5 бушелей проса, 26 бочек вина и два кувшина оливкового масла. Ему принадлежали два участка земли со строениями в Винчи: один внутри крепостных стен, второй – за стенами. В 1427 году семья жила не на собственных землях, а в «маленьком сельском доме», принадлежавшем должнику Антонио. Такая практика широко использовалась в те времена: долг возвращался бесплатным проживанием. И Антонио мог утверждать, что технически он является бездомным – *sanza casa*. В те времена, как и сегодня, люди изо всех сил старались показать, что они беднее, чем были на самом деле. Шесть лет спустя, в кадастре 1433 года, мы видим, что Антонио и его семья живут в Винчи, в «маленьком доме» с «небольшим садом» – такие уменьшительные прилагательные также использовались для снижения дохода, облагаемого налогом.[33]

Антонио был замечательным человеком. Он являлся настоящим главой семьи на протяжении детства Леонардо. Антонио был образованным человеком – что становится ясно по его почерку, – но предпочел спокойную жизнь сельского помещика хлопотам и проблемам профессиональной карьеры во Флоренции. Он во многом был похож на своего младшего современника, флорентийского адвоката Бернардо Макиавелли, отца знаменитого писателя, который тоже отказался от крысиной гонки ради простых удовольствий сельской жизни. Бернардо тоже был образованным человеком: сохранились записи о покупке им

«Истории Рима» Тита Ливия. В залог он оставил книготорговцу «три фляги красного вина и флягу уксуса» со своих виноградников.[34] Бернардо и Антонио были типичными представителями тосканских интеллектуалов – образованными, любящими книги сельскими помещиками. Но выбор этих людей был связан с определенными материальными трудностями. Никколо Макиавелли написал о собственном детстве в обычном для себя едком стиле: «Я научился обходиться без чего-либо раньше, чем научился наслаждаться».[35] Жизнь Леонардо тоже была достаточно скромной и простой, и это объяснялось тем, что протекала она в сельской местности.



*План, на котором Леонардо показал собственность своей семьи в окрестностях Винчи*

Но семейный маятник качнулся снова, и первенец Антонио, Пьеро, решил войти в мир «законников и нотариусов». Энергичный сер Пьеро-младший был воплощением собственного деда, и не только по имени. Очень скоро он занял столь же

видное положение во флорентийском финансовом мире. К 1446 году он покинул Винчи. В кадастре этого года он уже не упоминается в качестве нахлебника Антонио. По-видимому, в том же году он стал нотариусом – ему уже исполнился двадцать один год. Первый юридический документ, им заверенный, датируется 1448 годом. Пару лет спустя он стал работать в Пистое. Судя по всему, тогда он жил со своей сестрой, которая вышла замуж и перебралась в этот город. Появляется он и в Пизе, но вскоре окончательно оседает во Флоренции и начинает строить свою карьеру. Нотариальную печать сера Пьеро – его торговую марку, если можно так сказать, – мы видим на контракте, датированном ноябрем 1458 года. Печать нарисована от руки. Она изображает облако с буквой «Р» внутри и чем-то напоминающим меч или стилизованное дерево.[36] Контракт был заключен Ручеллаи, известнейшим флорентийским торговцем, с которым Леонардо впоследствии будет иметь дело.

Пьеро можно было назвать типичным представителем семьи да Винчи – он был амбициозным, чисто городским жителем, не слишком открытым и сердечным. Любовь же к спокойной сельской жизни проявилась в младшем сыне Антонио, Франческо, который родился в 1436 году. Подобно своему отцу, Франческо не собирался становиться нотариусом. Он решил заняться шелководством. Франческо остался в Винчи и продолжал присматривать за семейными виноградниками и фермами. В налоговых документах 1498 года он просто написал: «Я живу в деревне, не собираясь наниматься на работу».[37] Когда родился Леонардо, Франческо было всего пятнадцать лет: очень молодой дядя сыграл важную роль в образовании племянника. В первом издании «Жизнеописаний» Вазари ошибочно назвал сера Пьеро да Винчи дядей Леонардо. Вполне возможно, что эта любопытная ошибка (естественно, исправленная в последующих изданиях) отражает ту близость, которая существовала между Леонардо и его дядей.[38] Пьеро по большей части пребывал во Флоренции, занимаясь юридическими делами. Он отнюдь не был внимательным и заботливым отцом. В своем завещании он ничего не оставил Леонардо: к тому времени у него было достаточно законных детей. Этот факт о многом говорит. Дядя Франческо же умер бездетным и все свое состояние оставил Леонардо – его завещание ожесточенно оспаривали законные дети Пьеро.

Вот в такой семье родился Леонардо. Да Винчи были сложными людьми, противоречивыми и довольно странными. Они в полной мере отражали двойственную природу Ренессанса – *citt*à и *villa*, город и деревня, действие и созерцание, –

характерную для столь многих писателей и художников того времени. Отражение этой двойственности мы видим в жизни и творчестве Леонардо. Большую часть взрослой жизни он провел в городах, что объяснялось профессиональной необходимостью, но не только ею. Однако он сохранил глубокую любовь к деревне, к деревенской жизни и атмосфере – и это мы чувствуем по его картинам и рукописям.

Гены да Винчи вполне представимы. Мы многое знаем о семье Леонардо, о той социальной, культурной, финансовой, физической и даже психологической обстановке, в какой родился художник. Но это лишь половина генетической истории. О матери Леонардо и ее предках мы не знаем почти ничего. История жизни матери художника покрыта глубокой тайной, хотя кое-что об этой женщине мы все же знаем.

# Катерина

*Почему сердце не бьется и легкое не дышит в то время, когда младенец находится в матке, полной воды: потому что если бы он дышал, то немедленно захлебнулся бы. Но дыхание и биение сердца его матери действуют на жизнь младенца, связанного с ней (посредством пуповины), так же как они действуют на другие [ее] члены.*

*Тетради по анатомии, том 2, лист 11r*

В Винчи пришла весна. Молодая женщина готовилась к рождению первого ребенка. Все, что нам известно о матери Леонардо до начала 1452 года, можно изложить буквально в двух словах. Ее звали Катерина. Ей было около двадцати пяти лет. Она носила ребенка сера Пьеро да Винчи, но он не собирался (или не мог) жениться на ней.

Катерину обычно называют «крестьянской девушкой» *(contadina)* или «служанкой» *(servitore)*. По одной версии, она была дочерью лесоруба из Черрето-Гвиди – местности неподалеку от Винчи, где росли пышные дубовые леса. Однако это только предположение. Позднее были сделаны другие, более любопытные, но не более точные. Верно только одно, что Катерина была бедной девушкой из низшего класса и поэтому Пьеро не мог жениться на ней. Возможно, это и так, но, скорее всего, Пьеро отверг Катерину не только по этой причине. По-видимому, он уже был обручен. Он женился на дочери богатого флорентийского нотариуса, Альбьере, в 1452 году – через восемь месяцев после рождения Леонардо. Его невесте было шестнадцать лет. Судя по всему, брак и все финансовые вопросы, с ним связанные, были оговорены заранее. Отказ от женитьбы на беременной Катерине мог быть связан не только с ее происхождением, но и с наличием контракта, игравшего важную роль в жизни нотариусов да Винчи. Исследователи изучали ранние кадастры, пытаясь найти следы Катерины и ее семьи в Винчи, но никакой подходящей девушки не нашлось. (Судя по более поздним документам, Катерина должна была родиться примерно в 1427 году.) Ее отсутствие в кадастрах Винчи

заставляет предполагать, что она была весьма низкого происхождения, хотя Катерина вполне могла жить в другом селении.

Катерина была бедной молодой девушкой, не имевшей земли, однако в одной ранней биографии Леонардо о ней говорится совершенно противоположное: *«Era per madre nato di buon sangue»* – «Он был рожден от матери хорошей крови». Автором этого замечания является Аноним Гаддиано, написавший это в 1540 году, – источник интересный, но небезупречный. Аноним был первым, кто заявил о том, что Леонардо был незаконнорожденным ребенком.[39] Ни в одной из других ранних биографий – Билли, Джиовио, Вазари – об этом не говорится. (Вазари, несомненно знакомый с манускриптом Гадди, просто предпочел об этом не говорить.) Возможно, Аноним был прав относительно «хорошей крови» Катерины, хотя мог написать это, чтобы несколько сгладить негативное влияние упоминания о незаконнорожденности Леонардо.

Каково бы ни было происхождение Катерины, ясно одно: Леонардо был зачат в порыве страсти. Была ли эта страсть чисто физической или Пьеро «действительно любил» Катерину, но был вынужден жениться на другой, нам неизвестно. На листе с анатомическими рисунками, относящемся к 1507 году, Леонардо написал: «Мужчина, который соединяется с женщиной агрессивно и насильно, рождает детей раздражительных и не заслуживающих доверия. Но если половой акт происходит по любви и взаимному желанию, дети рождаются выдающегося ума, живости и привлекательности».[40] Идея эта не нова. Незаконнорожденный Эдмунд в шекспировском «Короле Лире» говорит почти то же самое. Но Леонардо, говоря об этом, несомненно, имел в виду собственное зачатие. Если это так, то под раздражительными детьми, рожденными без любви, он наверняка имел в виду своих законных младших сводных братьев, с которыми в момент написания этих слов находился в длительной и неприятной судебной тяжбе.

Примерно через год после рождения Леонардо Катерина вышла замуж – хочется сказать, была выдана замуж, – за местного жителя. Его называют Аккатабрига – прозвище, буквально означающее «тот, кто нарывается *(accata)* на ссору *(briga)*», то есть Спорщик.[41] Речь идет либо о свойстве характера, либо о том, что этот мужчина был солдатом, как и его брат и его сын. Прозвище Аккатабрига было широко распространено среди наемников – так называли знаменитого флорентийского капитана Якопо да Кастельфранко. В таком контексте это прозвище можно

истолковать как «крутой парень» или «головорез».

Первым об Аккатабриге упоминает весьма сведущий Антонио да Винчи. В налоговых документах 1457 года Антонио упоминает пятилетнего Леонардо в числе своих нахлебников и пишет о нем: «Лионардо, сын упомянутого сера Пьеро, рожденный незаконно от него и Катерины, которая теперь стала женой Аккатабриги».[42] Мужа Катерины звали Антонио ди Пьеро Бути дель Вакка. К моменту свадьбы ему было около двадцати четырех лет – он был на пару лет моложе жены. Его называют *fornacio*, то есть «обжигальщиком». Он был обжигальщиком извести – работал на местной каменоломне, добывая известь, необходимую для мортир, гончарного дела и удобрения почвы. Его печь стояла в Меркатале на дороге в Эмполи в нескольких милях к югу от Винчи. Он арендовал ее у монахов флорентийского монастыря Сан-Пьер Мартире. В монастырских записях мы находим упоминание о том, что дель Вакка арендовал печь с 1449 по 1453 год и что в 1469 году печь была арендована сером Пьеро да Винчи, скорее всего по просьбе Аккатабриги. Сегодня в Меркатале находится небольшое промышленное предприятие. Это довольно бедный городок.

Несколько поколений семьи Аккатабриги, Бути, работали на землях Кампо-Зеппи, расположенных ниже по течению реки Винчио, к западу от Винчи в приходе Сан-Панталеоне. Эта земля принадлежала им, что ставило их выше арендаторов, но семья все равно постоянно балансировала на грани нищеты. Судя по кадастрам того времени, состояние семьи неуклонно снижалось в течение всего XV века. Вот в такую семью вошла Катерина, и в такой семье она прожила несколько десятилетий. Скорее всего, она принесла с собой приданое, выделенное да Винчи. Возможно, маленький Леонардо тоже перешел в семью Бути, но точно сказать этого мы не можем. В кадастре 1457 года он числится членом семьи да Винчи, но это фискальный документ – на малыша можно было получить 200 флоринов вычета из налогов. Вполне вероятно, что в действительности дело обстояло совершенно иначе. Вероятность, по словам епископа Беркли, управляет нашей жизнью. И хотя подобная максима – не самый лучший руководитель биографа, мне кажется, что с высокой степенью вероятности можно утверждать, что ранние годы жизни Леонардо по большей части проводил с матерью в Кампо-Зеппи и что его детство в равной степени проходило и в этом крохотном городке, и в самом Винчи или более уютном, но и более скромном Анкьяно. Сер Пьеро жил во Флоренции с новой женой, дочерью нотариуса Альбьерой ди Джованни Амадори. Она являлась мачехой Леонардо, а Аккатабрига – его отчимом. Мы

видим, что в эмоциональном плане детство Леонардо было весьма сложным.

В 1454 году, когда Леонардо было два года, Катерина родила дочь. Девочку окрестили Пьерой, что породило лишние пересуды. Было ли это имя воспоминанием об утраченной любви сера Пьеро? Скорее всего, нет. Девочку назвали в честь матери Аккатабриги (в налоговых документах ее называли «Монна Пьера»,[43] что было вполне естественно. В 1457 году родилась вторая дочь, Мария. Состав семьи становится ясен по кадастровой декларации, составленной 15 октября 1459 года: Аккатабрига и «Монна Катерина, его жена», Пьера 5 лет, Мария 2 года. Все они жили в Кампо-Зеппи с отцом Аккатабриги, Пьеро; его мачехой, Антонией; его старшим братом, Якопо; его невесткой, Фьорой; и его племянниками и племянницами: Лизой, Симоной и малышом Микеле. Дом оценивался в 10 флоринов, а земля – в 60 флоринов. Земля частично обрабатывалась, а частично оставалась под паром. В год она приносила 5 бушелей зерна, а на винограднике получали 4 бочки вина. Эти цифры говорят о том, что в экономическом отношении семья Аккатабриги находилась значительно ниже семьи да Винчи.

Впоследствии у Катерины родилось еще трое детей: Лизабетта, Франческо и Сандра. К 1463 году, когда родилась Сандра, Катерина успела родить шестерых детей за одиннадцать лет. Пятеро законных, несомненно, были крещены в маленькой приходской церкви Сан-Панталеоне, находящейся на другом берегу реки, напротив Кампо-Зеппи. Сегодня эта церковь заброшена и пришла в полный упадок. Лишь голуби гнездятся на крыше портика с колоннами. Единственный законный сын Катерины, Франческо, родился в 1461 году. Успеха в жизни он не добился. Он стал солдатом и был убит в Пизе выстрелом из *spingarda* – военной катапульты. Ему было около 30 лет.[44]

Еще раз мы сталкиваемся с Аккатабригой летним днем 1470 года. Он провел этот день в Масса-Пискатории, в болотах, тянущихся от Монтальбано до Пизанских холмов. Был двунадесятый праздник – Рождество Девы Марии, 8 сентября, – но сельские празднества были омрачены дракой или бунтом (*tumulto* – беспорядки), и Аккатабрига был вызван в качестве свидетеля на судебное разбирательство, происходившее спустя две недели. Его спутником в тот день был некто Джованни Гангаланди, которого называют *frantoiano* – владелец или работник на производстве оливкового масла. Гангаланди происходил из Анкьяно. И снова мы убеждаемся в том, что мир Винчи был исключительно мал.

Брак Катерины с Антонио Бути, по прозвищу Аккатабрига, был браком по расчету. Эту свадьбу устроили да Винчи, для

которых Катерина была неприятным осложнением. Впрочем, брак был хорошим выходом и для самой Катерины, падшей, бедной женщины. Скорее всего, Аккатабрига согласился принять ее вместе с определенным приданым. Да и идея породниться с уважаемым семейством да Винчи не могла его не привлекать. Аккатабрига продолжал поддерживать деловые отношения с да Винчи. В 1472 году в Винчи он является свидетелем при заключении земельного контракта между Пьеро и Франческо да Винчи. Несколько лет спустя во Флоренции он выступает свидетелем в завещании, заверенном сером Пьеро. Франческо да Винчи становится свидетелем контракта, по которому в августе 1480 года Аккатабрига продал часть своих земель, крохотный участок Каффаджио, семейству Ридольфи. Ридольфи постепенно скупили почти все земли семейства Бути.

Но даже если сначала этот брак был браком по расчету, способом разрешения определенных проблем, он оказался достаточно длительным и плодотворным. В кадастре 1487 года Аккатабрига и Катерина упоминаются вместе. Здесь же мы находим и упоминание о четырех из пяти их детей (Мария либо вышла замуж и жила в семье мужа, либо умерла). «Монне Катерине», согласно этому документу, уже шестьдесят лет: это единственное письменное подтверждение ее возраста, по которому можно вычислить год ее рождения. Земли в Кампо-Зеппи были разделены между Аккатабригой и его братом. Каждый из них получил «полдома» стоимостью 6 флоринов и чуть больше 5 стайо земли.

Мы очень мало знаем о той роли, какую отчим Леонардо, Аккатабрига, играл в его жизни. Возможно, эта роль была более значительной, чем роли деда и отца. Мы знаем только о бедности, тяжелой работе и вспышках насилия. Такая судьба ожидала бы незаконнорожденного малыша, если бы он не нашел способа ускользнуть от всего этого.

Аккатабрига умер примерно в 1490 году, когда ему было немногим за шестьдесят. Это было последнее приключение в жизни Катерины, но об этом мы поговорим чуть позднее.

# «Мое первое воспоминание…»

Самое раннее воспоминание Леонардо было связано не с матерью, не с отцом и не с кем-то другим. Малыш запомнил птицу. Много лет спустя, когда ему было уже за пятьдесят, Леонардо много писал о полете птиц – это была его излюбленная тема, – и в частности о полете красного коршуна, *Milvus vulgaris*. В тот момент в его разуме что-то щелкнуло, и в верхней части листа он написал:

> «Я так подробно писал о коршуне потому, что он – моя судьба, ибо мне, в первом воспоминании моего детства, кажется, будто явился ко мне, находившемуся в колыбели, коршун и открыл мне рот своим хвостом и много раз хвостом этим бил внутри уст».[45]

Ученые долгое время обсуждали, действительно ли это странное замечание было воспоминанием, *ricordazione*, как называл его сам Леонардо, или просто фантазией. А если это фантазия, то возникают новые споры о том, действительно ли фантазия принадлежала самому Леонардо. Относится ли она к его детству? Является ли она детским сном или кошмаром, настолько ощутимым, что он сумел превратиться в реальное воспоминание? А может быть, это фантазия взрослого человека, «спроецированная» на детство, но в действительности более тесно связанная со взрослым автором этих строк – Леонардо в 1505 году, – чем с малышом в колыбели?

Коршуны издавна живут на Монтальбано в окрестностях Винчи. Если вам повезет, вы увидите их и сегодня. Спутать эту птицу с другой невозможно – длинный раздвоенный хвост, широкие, элегантно изогнутые крылья, нежный, но довольно яркий рыжеватый оттенок оперения, небо, просвечивающее через перышки на кончиках хвоста и крыльев. Полет этой птицы настолько красив и неповторим, что в английском языке воздушного змея называют тем же словом, хотя в Италии для воздушного змея существует иное название – *aquilone*, то есть «орел». Коршуны – хищники, наилучшим образом приспособившиеся к жизни рядом с человеком: они – падальщики, следующие за стадами. Шекспир пишет о том, что коршунов можно было видеть в елизаветинском Лондоне. Этих птиц и сегодня можно увидеть в городах и деревнях третьего мира. Британские солдаты, служившие в Индии, называли их «помоечными соколами». Английский специалист по соколиной

охоте Джемайма Пэрри-Джонс пишет о том, что коршуны «преследуют самую легкую добычу» и «известны своей привычкой бросаться с высоты и таскать пищу с тарелок».[46] Как показывает последнее замечание, воспоминание маленького Леонардо могло быть вполне реальным. Голодный коршун мог «рухнуть» с высоты в поисках пищи и напугать малыша в колыбели. Однако упоминание о том, что коршун открыл ребенку рот хвостом и «много раз бил» им, делает такое воспоминание маловероятным. Скорее всего, это фантазия, бессознательное приукрашивание воспоминания.

Манера письма Леонардо подталкивает нас к мысли о том, что речь идет о фантазии. Хотя сам он называет этот случай воспоминанием, все ранние воспоминания в большой степени являются реконструкциями, фантазиями, а не реальной памятью о событиях. Леонардо сам использует слово «кажется». Он возвращается мыслью к тому, что засело в его разуме по непонятной причине. Ему кажется, что это происходило в действительности, но, может быть, это и не так. Он уже использовал это слово ранее. Ему кажется, что его судьба – изучать коршунов. Интересно и само слово «судьба», поскольку в данном контексте можно сделать вывод о том, что мы имеем дело с компульсивностью или фиксацией. Леонардо говорит о том, что это воспоминание заставляет его постоянно возвращаться к этой птице, постоянно писать о ней очень подробно. «Судьба» говорит о том, что речь идет не о сознательном акте воли, но о каком-то потаенном, скрытом внутреннем процессе.

В некотором отношении размышления Леонардо о коршунах самым тесным образом связаны с пробудившимся в нем в 1505 году интересом к полету человека. Небольшой кодекс «О полете птиц», ныне хранящийся в Турине, был составлен именно в то время. В нем мы находим знаменитое высказывание: «Большая птица начнет первый полет со спины исполинского лебедя, наполняя вселенную изумлением, наполняя молвой о себе все писания, – вечная слава гнезду, где она родилась».[47]

Ученые считают, что Леонардо планировал пробный полет на своей летательной машине, или «большой птице», с вершины горы Монте-Чечери неподалеку от Фьезоле, к северу от Флоренции. На том же самом листе мы находим упоминание о том, что Леонардо действительно находился в окрестностях Фьезоле в марте 1505 года.[48] Воспоминание о коршуне приходит на ум тогда, когда художника более всего занимает возможность полета человека, и оно же становится источником подобных размышлений. Коршун спустился к нему и показал ему его «судьбу», когда он находился еще в колыбели.

*Птицы в полете. Из Туринского кодекса, примерно 1505*

Первое психологические исследование фантазий Леонардо о коршуне было проведено Фрейдом в его книге *Eine Kindheitserinnerung des Leonardo da Vinci* («Детское воспоминание Леонардо да Винчи»), опубликованной в 1910 году. Фрейд подробно анализирует эту историю, как если бы она была сном, и выявляет бессознательные значения и воспоминания, в ней закодированные. Ключом ко всему, по мнению Фрейда, являются отношения маленького Леонардо с матерью. Кое-что из высказываний Фрейда неприемлемо, поскольку он строит свои предположения об отношениях Леонардо с матерью на символических ассоциациях со стервятником (Фрейд использовал неточный немецкий перевод заметок Леонардо, где птица была названа *Geier*, то есть «стервятник»).[49] Весь анализ древнеегипетского символизма стервятника следует отбросить. Но основная идея о том, что этот сон или фантазия Леонардо в большой степени связывается с его чувствами в отношении матери, имеет важное психоаналитическое значение.

Фрейд пишет о том, что коршун, вкладывающий свой хвост в рот младенца, – это глубоко похороненное в душе воспоминание о грудном вскармливании: «Под этой фантазией скрывается не что иное, как реминисценция о сосании груди матери, человечески прекрасную сцену чего он, как многие другие художники, брался изображать кистью на Божьей Матери и ее младенце». (Здесь Фрейд упоминает о картине «Мадонна Литта», написанной Леонардо в Милане в конце 80-х годов XV века.) Грудное вскармливание – «первое жизненное наслаждение», и воспоминание о нем остается «прочно запечатлевшимся».[50] Но идея о том, что хвост коршуна символизирует сосок материнской груди, приходит к нам только потому, что фантазия связана с образом младенца. Однако ощущение данного воспоминания совершенно иное. Действия птицы кажутся угрожающими, навязчивыми, неприятными. Отсюда можно сделать вывод о том, что чувства Леонардо по отношению к матери были двойственными. В воспоминании живет страх быть отвергнутым матерью, стать объектом ее враждебности. Можно вспомнить о рождении его сестры Катерины в 1454 году, когда Леонардо было два года. В этом возрасте любой ребенок воспринимает появление нового малыша в семье как катастрофу, способную лишить его материнской любви. Фрейд же основной упор сделал на фаллической форме хвоста коршуна, символизирующей пугающее соперничество с отцом.

Свои идеи Фрейд перенес на все то, что он знал об окружении

Леонардо, а в 1910 году об этом было известно гораздо меньше, чем мы знаем сейчас. Хотя основные сведения Фрейду были известны из кадастра Антонио да Винчи, который был опубликован несколькими годами ранее. Он пишет: «Леонардо критические первые годы своей жизни провел не у отца и мачехи, а у бедной, покинутой, настоящей своей матери». В этот критический период детства «фиксируются впечатления и вырабатываются способы реагирования на внешний мир». У Леонардо зафиксировалось впечатление отсутствия отца. Сер Пьеро не бывал дома, он не входил в круг отношений мать—дитя. Напротив, он представлял угрозу для этих отношений, являлся их потенциальным разрушителем. Таким образом, фантазия о коршуне говорит о резком контрасте между нежностью и комфортом, предоставляемыми матерью, и угрозой со стороны отца. И это приводит к дальнейшему нарастанию напряженности: «Кто ребенком возжелал мать, тот не сможет уклониться от желания поставить себя на место отца, идентифицировать себя с ним в своем воображении, а позднее сделать целью жизни его преодоление».[51] Отец Леонардо умер в 1504 году. Это событие по времени довольно близко к появлению воспоминания о коршуне, и такое совпадение кажется мне значительным. Критики Фрейда утверждают, что его исследование сугубо спекулятивно, и в чем-то они безусловно правы. Но в анализе Фрейда есть здравое зерно. Мы почти ничего не знаем о детстве Леонардо, и к соображениям доктора Фрейда имеет смысл прислушаться.

Существует еще одна заметка Леонардо о коршунах, по-видимому неизвестная Фрейду, но приводящая нас к тем же выводам. В ней Леонардо цитирует фольклорное сопоставление коршуна с *invidia* – то есть завистью или ревностью: «О коршуне читаем, что, когда он видит своих птенцов в гнезде слишком жирными, клюет он им их бока и держит без пищи».[52] Это выдержка из «Бестиария», собрания историй и высказываний о животных, записанных в небольшой записной книжке, которую Леонардо вел в середине 90-х годов XV века в Милане. Эта запись была сделана несколькими годами ранее «воспоминания» о коршуне. Она перекликается с цитатой из популярной в те годы книги *Fiore di virtù* («Цвет добродетели») монаха XIII века Томмазо Гоццадини. Известно, что у Леонардо была эта книга. Хотя эта цитата никоим образом не должна ослабить личных ассоциаций, связанных со знаменитым воспоминанием, она тоже представляет для нас определенный интерес. Здесь мы тоже сталкиваемся с отношениями между коршуном и младенцем (в данном случае с его собственным цыпленком). Ключ к цитате – отсутствие

отцовской любви. То, что должно вселять спокойствие и уверенность (птица, кормящая птенцов в гнезде), превращается в образ враждебный и тревожный (коршун, клюющий птенцов своим острым клювом, – а в воспоминании засовывающий свой хвост в рот младенцу). И снова эту цитату можно истолковать либо как страх того, что мать из кормилицы превратится в разрушительницу (*«quod me nutrit me destruit»* (что меня питает, то и разрушает – *лат.*), как гласит надпись на старинном гербе), либо как страх перед отцом – потенциальным соперником в борьбе за материнскую любовь. И снова коршун возвращает нас в мир детских страхов.[53]

Еще одна цитата, заинтересовавшая Фрейда, относится к пророчествам Леонардо – загадкам и игре слов, которым придана форма предсказания. Удивительно в этих предсказаниях то, что ответ на загадку оказывается совершенно неожиданным. В одном из пророчеств говорится: «Перья поднимут людей, как птиц, к небесам». Ответом на эту загадку являются писчие перья, которыми пишутся поднимающие дух слова, но в то же время речь может идти и о «человеческом полете». Точно так же мы читаем: «Летучие создания поддержат людей своими перьями» (ответ: «пуховые перины»).[54]

Самым удивительным является предсказание, ответ на которое – слово «сон» и которое само по себе есть подлинное отражение тревожных снов Леонардо:

> «Людям будет казаться, что они на небе видят новые бедствия; им будет казаться, что они взлетают на небо и, в страхе покидая его, спасаются от огней, из него извергающихся; они услышат, как звери всякого рода говорят на человеческом языке; они будут собственной особой мгновенно разбегаться по разным частям мира, не двигаясь с места; они увидят во мраке величайшее сияние. О чудо человеческой природы! Что за безумство так тебя увлекает? Ты будешь говорить с животными любой породы, и они с тобою на человеческом языке. Ты увидишь себя падающим с великих высот без всякого вреда для тебя. Водопады будут тебя сопровождать…»

Следующая строка почти неразборчива из-за пятна на бумаге. Видно лишь несколько слов: *«Usera[i] car[…] n madre e sorell[…]»*. Карло Педретти переводит это предложение следующим образом: *«Userai carnalmente con madre e sorelle»* – то есть «Будешь совокупляться с матерью своей и сестрами». Он сравнивает эту фразу с фразой из «бестиария» о похотливости верблюда: *«Se usasse continuo con la madre e sorelle mai le tocca…»*[55] Таким

образом, фантазии о «полете в небеса» и «общении с животными» странным образом переплетаются с мыслями об инцестных отношениях с матерью. И мы снова ступаем на территорию Фрейда, анализировавшего фантазию о коршуне.

Эти же психологические обертона обнаруживаются в одной из самых загадочных картин Леонардо – «Леда и лебедь» (см. иллюстрацию 29). Картина утеряна, но частично восстановлена по предварительным наброскам самого Леонардо и по полномасштабным копиям, сделанным его учениками или последователями. Самые ранние наброски датируются 1504–1505 годами – они были созданы одновременно с заметкой о коршуне. Тема картины взята из классической мифологии. Юпитер, или Зевс, влюбившись в спартанскую царевну Леду, превратился в лебедя. От этого союза родились две пары близнецов: Кастор и Поллукс, Елена и Клитемнестра. На картине мы видим птицу, мать, детей, выбирающихся из скорлупы. И все это вновь возвращает нас к фантазии о коршуне. Подобно ей, картина самым тесным образом связана с мыслями о полете, занимавшими Леонардо в то время. *«Cecero»* – это гора Монте-Чечери, откуда Леонардо собирался запустить свою «большую птицу», или летательный аппарат, в 1505 году. На флорентийском диалекте это слово означает «лебедь».

Связана с фантазией о коршуне и еще одна картина, ныне хранящаяся в Лувре, – «Мадонна с младенцем и святой Анной». Картина датируется 1510 годом, но в 1501 году Леонардо создал один из ее вариантов – полномасштабный подготовительный картон, так что можно сказать, что работал над ней он в интересующий нас период. Картина посвящена теме материнства. Святая Анна – мать Девы Марии, но Леонардо изобразил их обеих в одном возрасте, и в этом мы видим отражение детских фантазий художника, тройственность восприятия матери. В его жизни существовали три женщины – Катерина, Альбьера и Лючия, мать, мачеха и бабушка. Все это было бы не так интересно, если бы не любопытное открытие, сделанное последователем Фрейда Оскаром Пфистером. Он заметил «скрытую птицу», таящуюся в складках одеяния Девы Марии. Это открытие было сделано в 1913 году, и Пфистер, следуя оригинальному фрейдовскому толкованию, назвал птицу стервятником, но это не суть важно. «Птицу» легко заметить, если развернуть картину под прямым углом. Если ее выделить, то вы сможете ее увидеть, но есть ли она на самом деле? Вот что увидел Пфистер: «В голубой ткани, которая окутывает бедра женщины на переднем плане [то есть Марии] и тянется в направлении ее правого колена, совершенно

ясно можно увидеть весьма характерную голову стервятника, его шею и резкий изгиб в том месте, где начинается тело». Крыло птицы, по мнению Пфистера, образует та же голубая ткань, спускающаяся к ногам Марии. Другое полотнище той же ткани «тянется вверх и прикрывает младенца и плечо Марии». В нем Пфистер увидел «длинный хвост» птицы, который завершается «расходящимися линиями, напоминающими перья». Самое странное в этом то, что «в точности как в загадочном детском сне Леонардо» хвост «направлен к рту младенца, то есть самого Леонардо».

*Дети-птицы: фрагмент картины «Леда и лебедь», галерея Уффици*

*Тайная птица, обнаруженная О. Пфистером на картине «Дева Мария с младенцем и святой Анной»*

Существует три возможных объяснения «живописной загадки», как называет ее Пфистер. Во-первых, Леонардо мог изобразить на картине птицу сознательно. Во-вторых, она могла появиться бессознательно, под влиянием воспоминаний художника о детстве. В-третьих, вполне возможно, что никакой птицы на картине нет, и это лишь случайное сочетание линий и теней, не имеющее никакого значения. За тридцать лет работы Леонардо достиг высочайшего мастерства в изображении драпировки. И самым безопасным ответом, на мой взгляд, является последний – если, конечно, вам нужна безопасность.

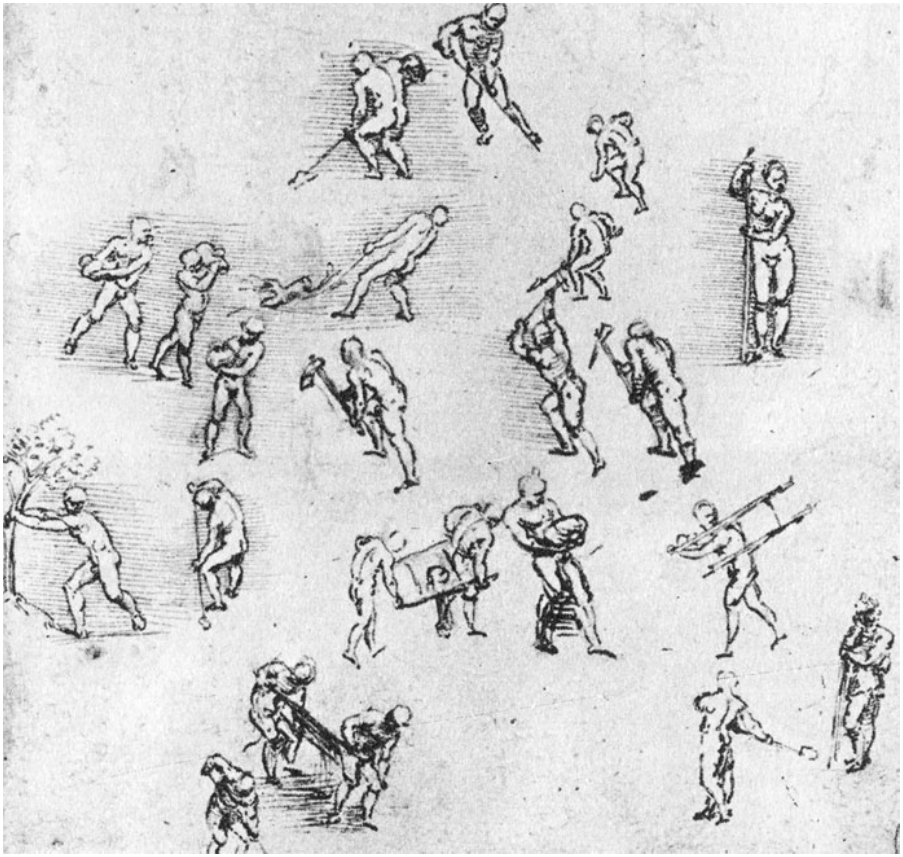
Таким образом, первое воспоминание – птицы, слетевшей к младенцу в колыбель, – эхом отзывается в жизни художника и переплетается с чувствами материнской любви и утраты, с активным интересом к механическому полету, который позволил бы ему вновь встретиться с этим полузапомненным, полувымышленным гостем с небес.

## На маслодавильне

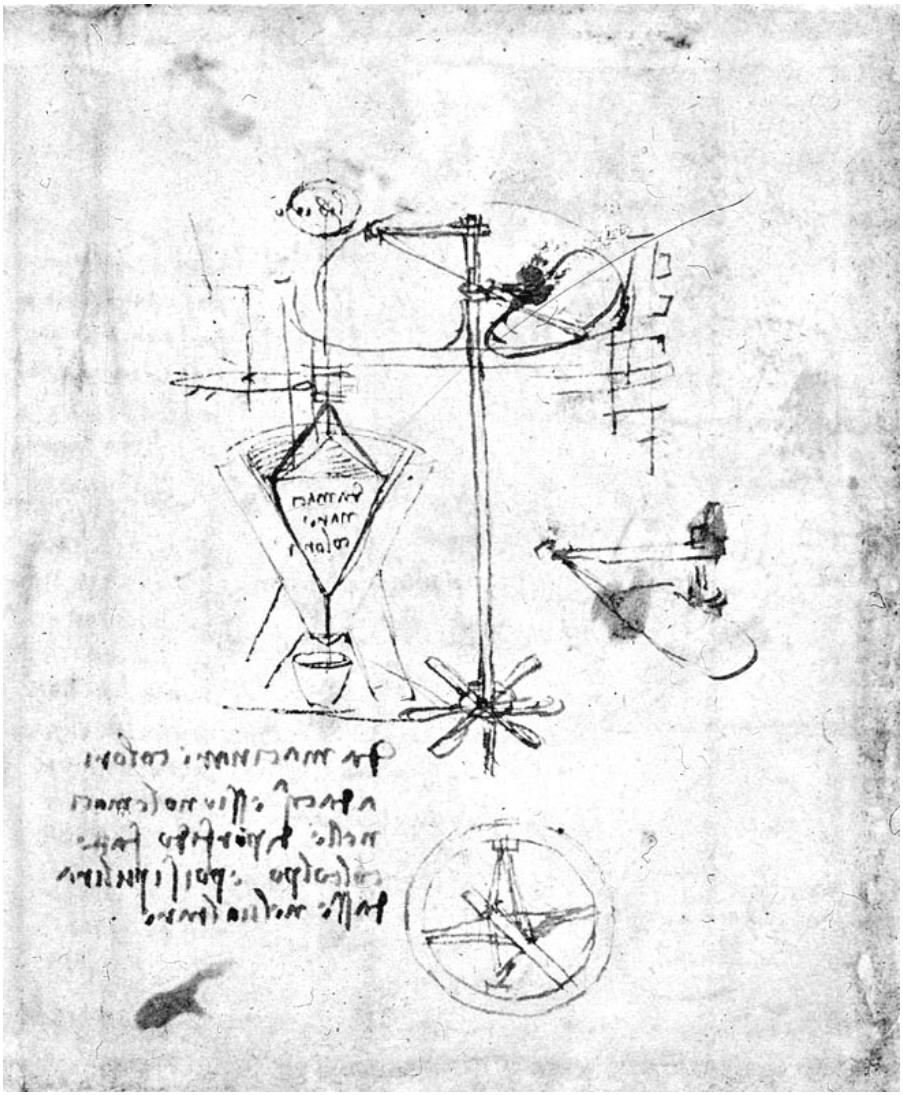
Сразу же за Винчи, на правой стороне дороги, ведущей на север в Пистою, находится большой каменный дом, называемый Молино делла Доччья. Сегодня это частный дом, но еще недавно здесь располагалась действующая маслодавильня, *frantoio*.[56] Таким этот дом видел еще Леонардо. Сохранилось несколько набросков пресса для отжима оливкового масла, под которыми художник написал *«Molino della Doccia da Vinci»*. Этот набросок был сделан в 1504 или 1505 годах, скорее всего, после посещения родного дома.[57] Набросок относится к тому же периоду, что и воспоминание о коршуне, и, по-видимому, также содержит в себе элемент воспоминаний. Оказавшегося на маслодавильне художника вновь окружили виды и запахи детства.

Леонардо был сельским мальчишкой. Он вырос, грубо говоря, на ферме – либо на небольшой ферме отчима в Кампо-Зеппи, либо в скромном поместье деда в окрестностях Винчи. С самого раннего детства Леонардо погрузился в мир крестьянского хозяйства: вспашки и дренажа, сева и уборки, возделывания садов, виноградников и оливковых рощ. Оливковое масло – это самый распространенный для тосканских холмов продукт, более распространенный даже, чем вино. Помимо кулинарии, оливковое масло использовалось в лампах как смазочный материал или лекарство. Маслом пользовались в самых разнообразных целях. В Винчи и ему подобных городках сбор урожая оливок превращался в настоящее событие, в котором принимали участие все жители. Сбор оливок и сегодня занимает особое место в жизни жителей Тосканы. В старинной народной песенке говорится, что оливки созревают в начале октября – *«Per Santa Reparata [8 октября] l'oliva è oliata»*. В действительности же сбор урожая занимает несколько недель – с октября до начала декабря. Плоды сбивают длинными палками, часто стеблями тростника, *Phragmites communis*, в изобилии растущего на берегах рек. В одном из пророчеств Леонардо мы также находим образ сбора урожая оливок: «Стремительно падет на землю тот, кто дарует нам пищу и свет». Ответом на эту загадку являются оливы, падающие с оливковых деревьев.[58] Оливки собирали в корзины и доставляли на маслодавильни, такие, как Молино делла Доччья, где из них давили масло. Сегодня используются электрические прессы, а раньше жернова приводили в действие животные или вода, но основной принцип производства масла ничуть не изменился со времен Леонардо. Влажный, ароматный воздух *frantoio*, скользкий пол, брызги мутного зеленоватого

масла, чудесное свежее масло – *olio nuovo* – все осталось неизменным.



*Деревенский труд, с листа рисунков, 1506–1508*



*Машина для размалывания красок, созданная по принципу пресса для отжимания оливкового масла в Винчи*

Рядом с изображением оливкового пресса в Молино делла Доччья Леонардо изобразил более сложный механизм, рядом с которым написал: *«Da machinare colori ad acqua»* – «Для размалывания красок посредством воды». Это напоминает нам о том, что художник работал с фруктами и продуктами земли. Краски, которые он использовал, получали из растений, коры, почвы и минералов. Все исходные материалы нужно было тщательно размолоть, чтобы получить порошкообразный пигмент. Ученики и подмастерья в мастерских художников часто занимались «размалыванием красок», как правило с помощью

пестиков и ступок. Устройство, изображенное на листе Леонардо, было предназначено для механизации подобного труда.[59]

Между производством оливкового масла и получением красок в художественной мастерской существует определенная связь. Связь эта оказывается еще более тесной, если вспомнить, что Леонардо писал преимущественно маслом. В живописи чаще всего используются льняное масло и масло грецкого ореха. Леонардо всю жизнь экспериментировал с различными смесями – добавлял терпентин, размолотые семена горчицы и т. п., – но основа оставалась прежней. И льняное масло, и масло грецкого ореха, и оливковое (хотя оно и не используется в живописи, поскольку слишком густое) получают одним и тем же способом с помощью одних и тех же устройств. Заметка в Атлантическом кодексе говорит нам о том, что Леонардо лично участвовал в отжиме масла из грецких орехов: «Некая мякоть, подобная сердцевине и приросшая к оболочке, в которую заключен орех; а так как оболочка эта толчется вместе с орехами, а мякоть ее по природе своей почти что подобна маслу, она с ним смешивается, и она настолько тонка, что имеет силу проникать и проступать через все краски, и это то, что заставляет их меняться».[60]

В записных книжках Леонардо мы находим и другие наброски прессов для отжима оливкового масла. Впрочем, они могут быть связаны и с производством масла, необходимого для живописи. Механизм, приводимый в действие лошадьми и названный «прессом для оливок и орехов», подробно проанализирован в одной из мадридских записных книжек. Описание его чрезвычайно точно: «Металлический предмет, помеченный буквой *a*, имеет толщину в один палец», «Сумка, куда загружаются орехи или оливки, изготавливается из толстой шерсти, сотканной, как подпруга для мула».

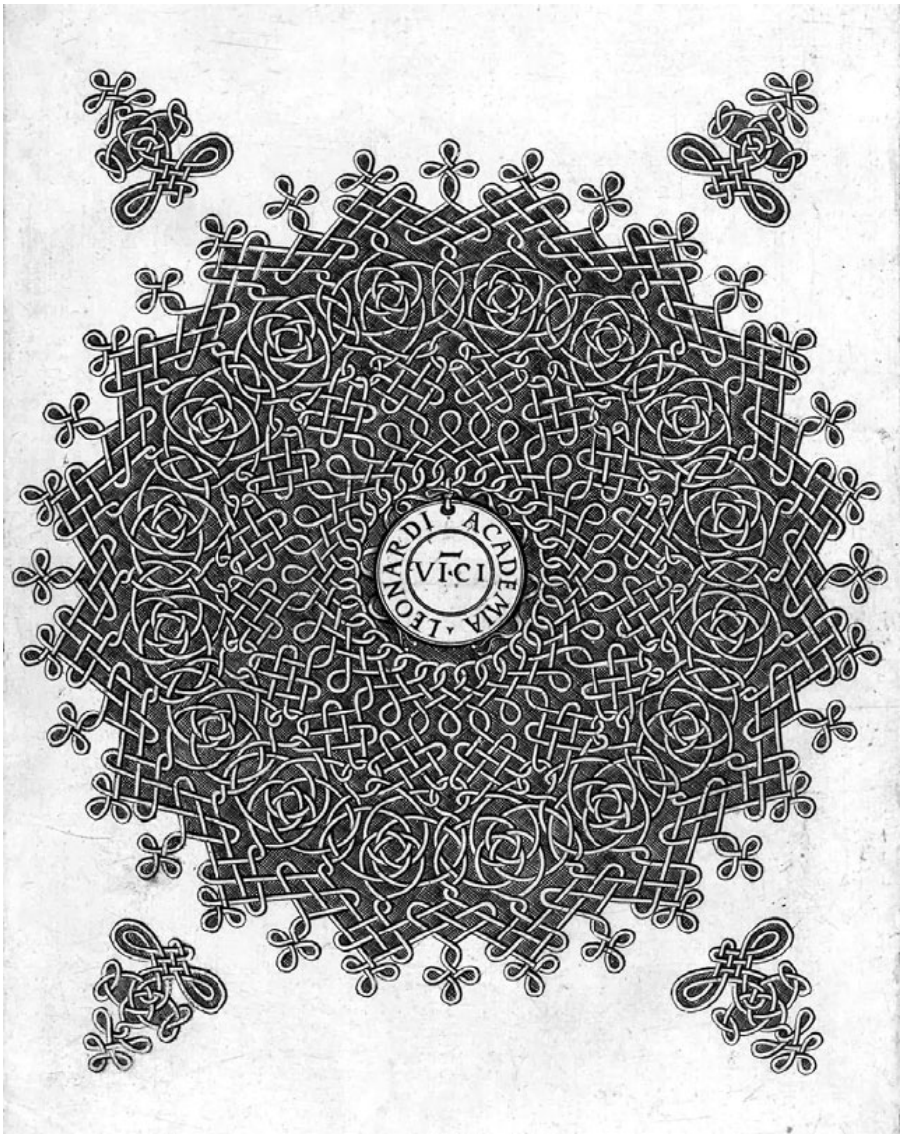
Все это Леонардо помнил из детства. Маслодавильни Винчи явились прототипом мастерской художника: здесь мололи и отжимали и надо всем витал едкий запах свежего масла.

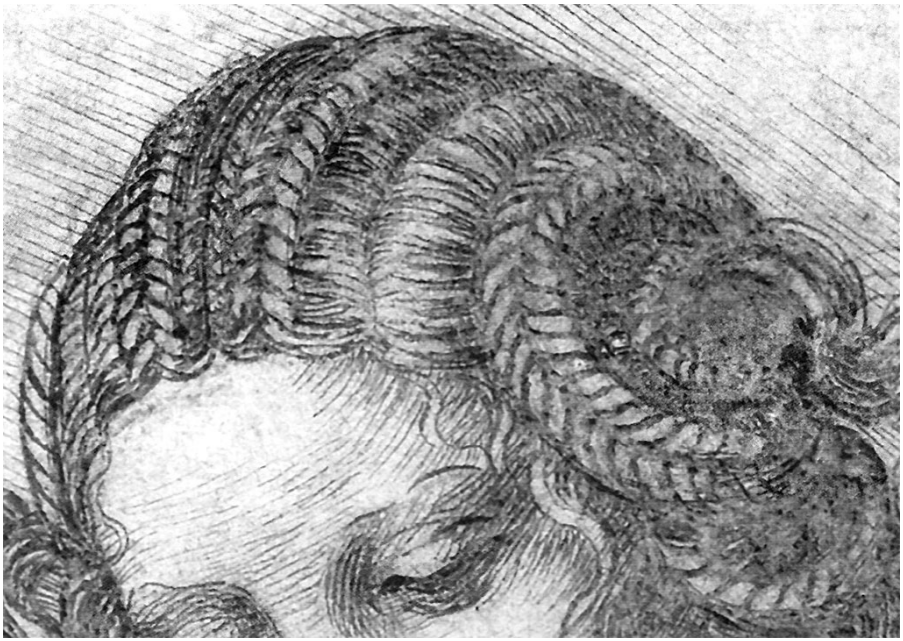
В детстве Леонардо, несомненно, видел и еще одну чисто сельскую работу – плетение корзин из побегов ивы. Плетение корзин – это народный промысел Тосканы, где ива *(Salix viminalis)* встречается в изобилии. Ива связана даже с самим названием города Винчи. Неудивительно, что она имела особое значение для Леонардо.[61]

В дни своей славы Леонардо не раз становился объектом для эпиграмм. Почти всегда авторы использовали игру слов Винчи и *vincere*, то есть «побеждать». В действительности же эта фамилия не имела ничего общего с победами и завоеваниями. Она

происходила от староитальянского слова *vinco* (по-латыни *vincus*). Название реки Винчио, протекающей через город Винчи, перевести можно как «река, на берегах которой растет ива». Это слово происходит от латинского *vinculus* – «связывать» (побеги ивы часто использовались для связывания). Мы не раз сталкиваемся с ним в итальянской литературе, где оно использовалось для метафор уз и связей – например, у Данте «сладкие узы» *(dolci vinci)* любви.[62] Чтобы окончательно прояснить этимологию, скажем, что латинское *vincus* связано со старонорвежским словом *viker*, обозначающим иву. Оттуда же оно попало в английский – *wicker*, лоза, прут, и *weak*, слабый, гибкий. Любопытно, что от побед и завоеваний мы логическим путем перешли к слабости и податливости.

Леонардо любил плетение корзин и сделал его своим фирменным знаком, почти что «логотипом». Существует серия гравюр по рисункам Леонардо, выполненных в Венеции в самом начале XVI века. В центре сложного переплетенного орнамента мы читаем слова: *«Academia Leonardi Vinci»*. Игра слов *vinci* = ива совершенно очевидна и явно имеет скрытый смысл. Придворный поэт Никколо да Корреджо в 1492 году придумал девиз для маркизы Мантуанской, Изабеллы д'Эсте – *«fantasia dei vinci»*.[63] Леонардо не мог устоять перед соблазном использовать ту же игру слов. Особенно притягательна она была для него потому, что напоминала о плетении ивовых корзин, свидетелем чего он не раз бывал в своем детстве. Плетение считалось женской работой, и Катерина наверняка должна была уметь плести корзины. Перенося на бумагу затейливые, переплетенные узоры, Леонардо вновь возвращался в детство и вспоминал зачаровывающие движения материнских рук, сплетающих влажные побеги ивы в большие корзины.


LEONARDI · ACADEMIA
VICI



*Переплетения. Затейливый узор «академии» Леонардо (вверху) и необычные косы на эскизе «Леды»*

Когда-то, в годы жизни во Флоренции, Леонардо уже использовал эти узоры. Мы видим их на листе рисунков, относящемся примерно к 1482 году. На нем же мы находим надпись: *«molti disegni di groppi»* («множество набросков узлов»). Бесконечные узлы мы видим и на венецианских гравюрах: упоминая об этих рисунках, Вазари использует слово *groppo*, то есть «вязь».[64] Подобные узоры можно увидеть в декоративной отделке платьев Моны Лизы и Дамы с горностаем, в дамских прическах, в струях воды, в листве, изображенной на фресках в Зале делле Ассе в Милане.

О миланских фресках упоминает Джованни Паоло Ломаццо: «Изображение деревьев было замечательным изобретением Леонардо. Он сплетал их ветви в причудливую вязь, поражающую воображение зрителя».[65] Похоже, Ломаццо понимал скрытую символику этой вязи, поскольку он использовал для описания этой вязи глагол *«canestrare»*, который буквально переводится следующим образом: «плести, как корзину *canestra*».

Таким образом, этимология фамилии Винчи уводит нас от военных побед, символизируемых городской крепостью Кастелло Гуиди, к скромной, запутанной и причудливой вязи ивовых прутьев – к фантазии, визуальной загадке, вопросу, на который никогда не находишь ответа.

# Общение с животными

> *Человек наделен даром речи, но все, что он говорит, бывает пустым и фальшивым. Животные говорят мало, но все, сказанное ими, полезно и исполнено смысла.*
>
> *Париж MS, лист 96v*

Собака, дремлющая на старой овечьей шкуре; паутина на виноградной лозе; черный дрозд в терновнике; муравей, который тащит зернышко проса; мышь, «осажденная в малом своем обиталище» лаской; ворон, летящий с орехом в клюве к вершине высокой колокольни, – великолепные, абсолютно живые зарисовки сельской жизни мы находим в Леонардовых *favole*, баснях, написанных им в Милане в начале 90-х годов XV века. По этим басням можно сказать, что их автор был хорошо знаком с деревенскими реалиями. Они очень напоминают Эзоповы – а нам известно, что Леонардо приобрел экземпляр басен Эзопа. Но в то же время эти басни исключительно оригинальны по деталям и фразировке. Это короткие повествования, иногда состоящие всего из нескольких строчек. Животные, птицы и насекомые обретают в них голос и могут рассказать свою историю.[66] Вполне возможно, что басни были связаны со снами Леонардо, что видно по «пророчеству», которое я цитировал в связи с фантазией о коршуне: «Ты будешь говорить с животными любой породы, и они с тобою на человеческом языке». Сама фантазия о коршуне явно принадлежит к анимистическому миру басен – она могла бы быть одной из этих басен, если бы была изложена иначе, то есть от лица самого коршуна: «Однажды коршун парил в небе и увидел младенца, спящего в колыбели…» Интересно, как можно было бы завершить эту историю?

Для одинокого ребенка, растущего в сельской местности, совершенно естественна сильная привязанность к животным. Животные становятся частью его жизни. Неудивительно, что, будучи оторванным от их общества, ребенок не может чувствовать себя полностью счастливым. То, что Леонардо «любил» животных, стало почти трюизмом. Вазари пишет:

> «Не имея, можно сказать, ничего и мало работая, он всегда держал слуг и лошадей, которых он очень любил предпочтительно перед всеми другими животными, с

каковыми, однако, он обращался с величайшей любовью и терпеливостью, доказывая это тем, что часто, проходя по тем местам, где торговали птицами, он собственными руками вынимал их из клетки и, заплатив продавцу требуемую им цену, выпускал их на волю, возвращая им утраченную свободу».

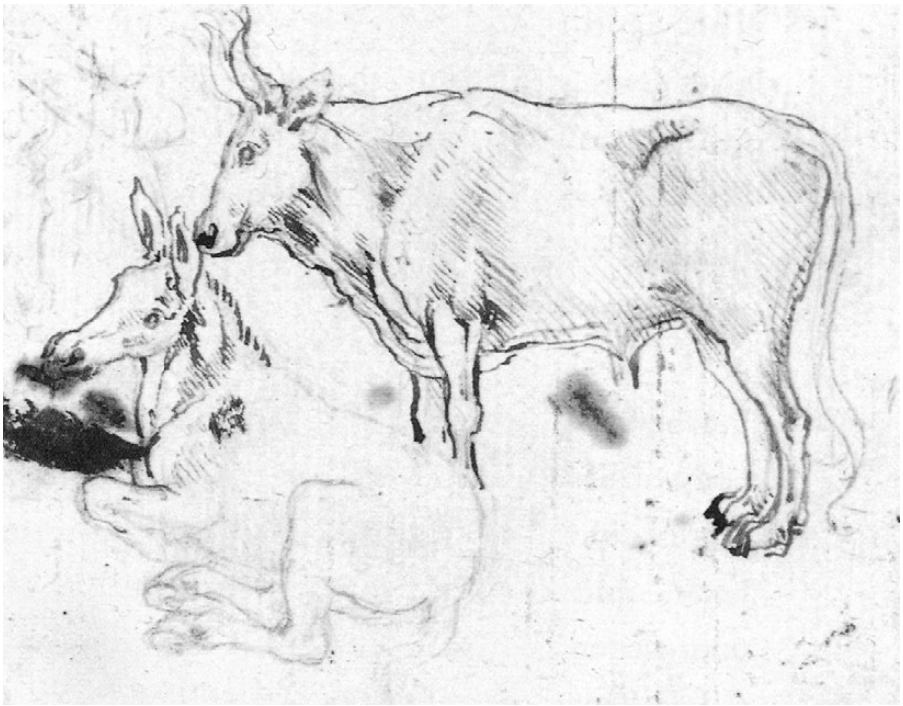
Знаменитое вегетарианство Леонардо объясняется не чем иным, как его бесконечной любовью к животным. (Нет никаких свидетельств того, что Леонардо был вегетарианцем на протяжении всей жизни, но в последние годы он действительно перестал есть мясо.) Итальянский путешественник, отправившийся в Индию, Андреа Корсали, в 1516 году так описывал народность гуджарати: «Добрые люди… которые не едят ничего, в чем есть кровь, и не позволяют никому причинять вред другим живым существам, подобно нашему Леонардо да Винчи».[67] Один из ближайших друзей Леонардо, эксцентричный Томмазо Мазини, пишет о том же: «Он никогда не убивал даже блохи, если на то не было причины; он предпочитал льняные ткани, чтобы не носить на себе ничего мертвого».[68]

Басни и предсказания Леонардо показывают, что художник исключительно близко к сердцу принимал страдания животных, но его уважение к животному миру не перерастает в сентиментальность. В анатомических тетрадях мы находим множество набросков животных – от медвежьей лапы до матки коровы. Судя по всему, они были сделаны на основании собственноручно проведенных вскрытий. Как-то раз папский садовник принес Леонардо ящерицу «весьма диковинного вида». Художник посадил ее в коробку, чтобы «напугать своих друзей». Он прикрепил к ней «крылья из чешуек кожи, содранной им с других ящериц, наполнив их ртутным составом», а также глаза, рога и бороду. Насколько эта оригинальная шутка понравилась самой ящерице, мы вряд ли узнаем. Подобная проделка пристала мальчишке, но Вазари пишет о том, что все это было в римский период жизни Леонардо, то есть когда художнику было уже за шестьдесят. Возможно, такой случай действительно имел место, а может быть, это просто апокриф.

Вазари пишет о том, что Леонардо всегда держал лошадей. Само по себе это вполне естественно. В Италии эпохи Ренессанса лошадей не имели только самые бедные. Вазари отмечает иное: Леонардо был настоящим знатоком и любителем лошадей. И доказательством тому служат великолепные наброски лошадей, которые мы находим в записных книжках художника.

Самые ранние эскизы относятся к концу 70-х годов XV века.

Речь идет о набросках для картины «Поклонение пастухов», которая либо была утеряна, либо (что более вероятно) так и не была написана. На эскизах мы видим обычных рабочих лошадей, которых Леонардо, несомненно, часто мог видеть в деревне. Лошадь, показанная сзади, щиплет траву. Она довольно костистая и неуклюжая. Нет ни малейшей романтики и в другом наброске, изображающем быка и осла.[69] Немного позже художник делает наброски к незавершенной картине «Поклонение волхвов» (1481–1482). Здесь также множество лошадей и всадников. Эти эскизы более романтичны и динамичны. Один из этих набросков – всадник, скачущий без седла, – сегодня хранится в коллекции Брауна в Ньюпорте, Род-Айленд. Это самый дорогой рисунок в мире. В июле 2001 года он был продан на аукционе «Кристи» за 12 миллионов долларов, побив мировой рекорд, установленный в прошлом году, когда продавался рисунок «Воскресшего Христа» работы Микеланджело. Эскиз Леонардо по размерам не превышает почтовой открытки. Каждый квадратный дюйм этой «открытки» стоит чуть меньше миллиона долларов.[70] Позже Леонардо не раз делал наброски лошадей – особенно во время работы над конной статуей Франческо Сфорца (1488–1494), росписью «Битва при Ангиари» (1503–1506), надгробным памятником кондотьеру Джанджакомо Тривульцио (1508–1511), – однако флорентийские наброски остаются самыми прекрасными. На них остались повозки и ломовые лошади, памятные художнику еще по детским годам, а не породистые жеребцы, которые понадобились для более поздних работ.



*Наброски животных. Вверху: бык и осел; наездник, скачущий без седла. Наброски для флорентийских картин. Внизу: наброски сидящей собаки и кошки; исследование пропорций собачей морды*

Леонардо рисовал лошадей всю жизнь – вспомните хотя бы рисунок военной колесницы, хранящийся в Виндзорской коллекции. Центром рисунка является чудовищная машина с колесами, «оснащенными косами», но художник не сумел удержаться, чтобы не нарисовать двух лошадей, влекущих колесницу. Одна из них повернула голову, насторожила уши, словно почувствовав чье-то присутствие. Художник снова изобразил обычных деревенских лошадей, а не боевых жеребцов: если прикрыть колесницу, вы увидите двух коней, тянущих

повозку или плуг.[71]

В Британском музее хранится невероятно живой и свежий набросок собаки. Не могу удержаться от искушения сказать, что это была собака самого Леонардо. Таких небольших гладкошерстных терьеров можно встретить во всей Италии. Характер собаки передан удивительно точно. Она сидит, подчиняясь приказу, а не по собственному желанию. Уши прижаты в знак подчинения, рот почти улыбается, но глаза следят за чем-то интересным, что происходит без ее участия из-за того, что она вынуждена выполнить приказ хозяина. На другом наброске мы видим очень похожую собаку, но вряд ли речь идет об одном и том же животном. Набросок собачьей морды мы находим в записной книжке, датируемой концом 90-х годов XV века. Два эскиза разделяет почти двадцать лет, так что можно с уверенностью сказать, что Леонардо изобразил двух разных животных.[72]

Я не устаю восхищаться заметками Леонардо о собаках. На одной из страничек записной книжки, хранящейся в Парижском институте и относящейся примерно к 1508 году, мы находим короткий текст, напоминающий одно из научных «заключений» или «демонстраций». Заголовок текста гласит: *«Perche li cani oderati volenteri il culo l'uno all'altro»* – то есть «Почему собаки охотно обнюхивают друг друга под хвостами». (Мне нравится это «охотно».) Объяснение Леонардо очень просто: собаки пытаются определить, сколько «мясного экстракта» *(virtù di carne)* можно получить:

> «В экскрементах животных всегда остаются следы того, из чего они были произведены… и собаки обладают таким острым обонянием, что могут с помощью носа определить эти следы, сохранившиеся в кале. Если посредством обоняния они понимают, что собака хорошо питалась, то уважают ее, так как понимают, что у нее богатый и сильный хозяин; если же они не ощущают этого запаха [то есть мяса], то пренебрегают собакой, принадлежащей бедному хозяину, и могут даже укусить ее».[73]

Это объяснение отличается одновременно и точностью – собаки действительно получают информацию с помощью обоняния, – и юмористическим преувеличением, связанным с социологическими выводами.

И на ранних, и на поздних рисунках Леонардо мы видим также кошек, из чего можно сделать вывод о том, что он держал этих животных хотя бы из необходимости – кошки должны были

защищать мастерскую от крыс. Если чудесные наброски к картине «Мадонна с младенцем и кошкой» (еще одна утерянная или так и не написанная картина конца 70-х годов XV века) были сделаны с натуры, а скорее всего, так оно и есть, можно предположить, что кошка, изображенная на них, является не только настоящей, конкретной кошкой, но еще и любимым животным.[74] Ребенок обнимает, тискает, даже мучает зверька. На некоторых эскизах мы видим, что кошке это вовсе не нравится, но она понимает, что нельзя причинять боль ребенку. Еще одна кошка из мастерской описана в краткой заметке, относящейся к 1494 году: «Если ночью поместишь ты глаз между светом и глазом кошки, то увидишь, что глаз кошки светится».[75] Знаменитый лист набросков кошек (или одной кошки в различных позах), который хранится в Виндзорской коллекции, является одним из последних, созданных Леонардо. По-видимому, он был сделан в Риме между 1513 и 1516 годами. При ближайшем рассмотрении одна из кошек превращается в миниатюрного дракона.[76]

И я снова обращаюсь к Вазари, который пишет, что Леонардо «всегда держал» собак и кошек, а также лошадей. Животные были частью его жизни.

## «Мадонна снегов»

Деревенский мальчик познает окружающий его мир. Он знает, куда ведут все дороги: и широкие, проезжие, и горные тропинки. Он знает «некое возвышенное место, где заканчивалась приятная рощица, над вымощенной дорогой» – мы находим упоминание об этом месте в одной из басен Леонардо, в которой «катящийся камень» жалуется на беспокойство, которое заставило его покинуть это милое место.[77] Мораль басни такова: «Так случается с теми, которые от жизни уединенной и сосредоточенной желают уйти жить в город, среди людей, полных нескончаемых бед». Эти слова Леонардо пишет в Милане. Образ мощеной дороги, вьющейся между оливковых рощ, исполнен глубокой ностальгии. Он символизирует для художника спокойную деревенскую жизнь, которую он оставил так давно.

Любовь Леонардо к деревне чувствуется во всех его работах. Вспомните исполненные внутреннего света, таинственные пейзажи на его картинах, тщательно проработанные изображения растений, деревьев и лесов. Мы находим их и в записных книжках художника. За этими набросками стоят глубокие знания мира природы – знания в области ботаники, сельского хозяйства, фольклора. На картинах Леонардо изображено более ста видов растений и сорока видов деревьев. В записных книжках он пишет о дождевиках и трюфелях, шелковице и грецких орехах, крапиве и чертополохе, аконите и полыни.[78] Детальное знание ботаники придает поэтическому изображению природы дополнительную научную ценность.

В *Trattato della pittura* («Суждениях об искусстве») Леонардо указывает на то, что художнику очень важно выбираться на природу, изучать ее лично (не самая распространенная практика для художников эпохи Ренессанса). Общение с природой для Леонардо превращается в некое паломничество: ты должен покинуть «свое городское жилище, оставлять родных и друзей и идти в поля через горы и долины». Ты должен подвергнуть себя «излишнему жару солнца». Было бы проще, пишет Леонардо, воспринять все то же из вторых рук, из картин других художников или из поэтических описаний в книге: «Разве не было бы тебе это и полезнее, и менее утомительно, ибо ты остался бы в прохладе, без движения и без угроз болезни? Но тогда душа не могла бы наслаждаться благодеяниями глаз, окнами ее обители, не могла бы получить образов радостных местностей, не могла бы видеть тенистых долин, прорезанных игрой змеящихся рек, не могла бы видеть различных цветов, которые своими красками гармонично

воздействуют на глаз, и также всего того, что может предстать только перед глазами».[79] Ощутить красоту природы, настаивает художник, можно единственным способом: «Если ты будешь один, ты весь будешь принадлежать себе. А если ты будешь в обществе хотя бы одного товарища, то ты будешь принадлежать себе наполовину». Художник должен быть «отшельником, в особенности когда он намерен предаться размышлениям и рассуждениям о том, что, постоянно появляясь перед глазами, дает материал для памяти, чтобы сохранить в ней». Такое стремление к одиночеству, предостерегает Леонардо, не будет понято другими: «тебя будут считать за чудака».[80]

Все это было написано в 1490 году. Но те же слова мы находим на странице Атлантического кодекса, созданного двадцатью годами позже, в коротком тексте, озаглавленном *«Vita del pictore filosofo ne paesi»* – «Жизнь художника-философа в сельской местности». И снова Леонардо подчеркивает, что художник должен «лишать себя товарищей». Живописцу необходим «мозг, способный изменяться в зависимости от разнообразия предметов, перед ним находящихся, и удаленность от других забот… Но прежде всего – иметь душу, подобную поверхности зеркала, которая преобразуется во столько разных цветов, сколько цветов у противостоящих ей предметов».[81]

Я считаю, что любовь к одиночеству и к обществу животных у Леонардо была связана с детством, проведенным в деревне. Разум свободен от забот, чувства обострены, мозг восприимчив к впечатлениям, подобно поверхности зеркала, – это абсолютно точное описание детской открытости, так необходимой истинному художнику.

*«Мнемонические наброски». Слева направо: фрагмент наброска пейзажа 1473 г.; фрагмент картины Тосканы, около 1503 г.; вид на Монсуммано с Монтеветтолини*

Утверждают, что пейзажи Леонардо так хороши потому, что в них содержатся поэтические ассоциации с пейзажами, которые

художник видел в детстве. Французский биограф Леонардо, Серж Брамли, пишет о том, что фоном картин служат «личные пейзажи Леонардо»: холмистые окрестности Винчи, «скалы, горы, ручьи и откосы его детства… увеличенные двойной линзой искусства и памяти».[82] Об этом же говорит и сам Леонардо в «Суждениях об искусстве». Он пишет о том, что нарисованный пейзаж может пробудить воспоминания о другом, реальном ландшафте, «где ты наслаждался». В этом ненастоящем пейзаже «ты, влюбленный, сможешь снова увидеть себя со своей возлюбленной на цветущей лужайке, под сладостной тенью зеленеющих деревьев». Влюбленный и его подруга – всего лишь декоративный штрих, ключевая же идея заключена в том, что нарисованный пейзаж несет в себе и пробуждает воспоминание: *«tu possi rivedere tu»*.[83]

Такую связь между ландшафтом и воспоминанием можно заметить на самой ранней датированной работе Леонардо. Пейзаж, нарисованный чернилами, сегодня хранится в галерее Уффици (см. иллюстрацию 2). Этот рисунок невелик – 7,5 на 11 дюймов (≈ 19 × 28 см), чуть меньше обычного листа формата A4, – но композиция его весьма драматична. Мы видим скалистые утесы и обширные равнины, тянущиеся к холмам, виднеющимся на горизонте. Рисунок напоминает набросок, сделанный с натуры. Штрихи резкие, решительные, иногда почти абстрактные – обратите внимание на деревья в правой части рисунка, – и в то же время пейзаж наполнен удивительно точными деталями: замок над обрывом, крохотные лодочки на реке, водопад. И все это ведет взгляд зрителя к фокусной точке рисунка – холму конической формы, в котором безошибочно узнаются очертания Монсуммано (или Монсомано, как назвал его Леонардо на одной из своих карт).[84] Этот холм находится примерно в 8 милях (13 км) к северо-западу от Винчи. Дорога к Монсуммано проходит через Лампореккьо и Ларчьяно и занимает около двух часов. Это дорога детства Леонардо.

Если конический холм – это Монсуммано, то можно определить и другие детали. Равнина – это болота Фучеккьо, расположенные к юго-западу от Монсуммано. Горы за ними – Ньеволе. Более низкие, пологие холмы – Монте-Карло. И так далее, и так далее.

Все это детали пейзажа, но в то же время (если истолковывать их как карту региона или реальный вид с реального холма) они превращаются в настоящую загадку. Холм Монсуммано можно увидеть из разных точек Монтальбано, но никому еще не удалось найти точку, откуда открывается подобный вид.[85] Я весьма тщательно исследовал этот район и пришел к выводу о том, что такой точки не существует. Главная

проблема – замок или укрепленный городок в левой части рисунка. Ни один из окрестных городков на эту роль не подходит – ни Монтеветтолини, ни Ларчьяно, ни Папиано. Все они расположены иначе. Другая сложность заключается в том, что для того, чтобы увидеть болота, окружающие Монсуммано, вы должны находиться где-то на Пизанских холмах. Но если находиться там, очертания Монсуммано будут совершенно иными.

Таким образом, можно сказать, что на рисунке изображен воображаемый или идеализированный вид окрестностей Винчи. Здесь есть точные изображения реальных мест, но в действительности подобного вида не существует. Найти и сфотографировать подобную местность невозможно, но, собрав в коллаж несколько снимков местности, вы получите точную копию рисунка Леонардо. Может быть, такой вид можно увидеть, если пролететь над Винчи на дельтаплане (признаюсь, я этого не пробовал), поскольку рисунок более всего напоминает аэрофотосъемку. Это взгляд с высоты птичьего полета: в своем воображении художник взмыл над землей и нарисовал то, что увидел. Вспомните фразу из Туринского кодекса, связанную с полетом птиц: «Движение птицы (другими словами, «большой птицы», или летательной машины) всегда должно быть над облаками, дабы крыло не намокало и дабы имелась возможность открыть больше стран». *«Per iscoprire più paese»*: точно то, что уже было достигнуто тридцатью годами раньше и что нашло свое отражение на рисунке, хранящемся в галерее Уффици.[86]

В верхнем левом углу рисунка Леонардо написал: *«Di di santa Maria della neve addi 5 daghossto 1473»* («В день Мадонны снегов, 5 августа 1473 года»). Эта надпись является самым ранним известным образцом почерка Леонардо. Из надписи становится ясно, что художнику в тот момент был двадцать один год и к этому времени он уже несколько лет жил и работал во Флоренции. Рисунок мог быть связан с фоновым ландшафтом картины Верроккьо «Крещение Христа», написанной в 1473 году. Известно, что Леонардо работал над этой картиной вместе с учителем. Точная дата рисунка имеет отношение и к самому пейзажу: небольшая часовня на окраине укрепленного городка Монтеветтолини посвящена именно Мадонне снегов. Эта часовня, которая сегодня называется Ораторио делла Мадонна делла Неве, находится примерно в миле (в полутора километрах) от южного подножия Монсуммано. Часовня была построена в конце XIII века: это была скромная «молельня», гораздо меньше современной, но значение ее было достаточно велико, чтобы написать в ней чудесную фреску Мадонны с младенцем в окружении четырех

святых. Эту фреску по стилю сравнивают с алтарем Кваранези (1452) работы Джентиле да Фабриано.

История Мадонны снегов – это легенда, относящаяся ко времени постройки церкви Санта-Мария-Маджоре на римском холме Эсквилин. Легенда гласит, что чудесным образом в Риме летом выпал снег, который и указал место для постройки храма. Церковь была основана в IV веке, но легенда появилась только в Средние века. Мадонна снегов – это один из культовых образов Девы Марии, появившихся в Италии в тот период. Эти образы были связаны с особыми силами. Поэтому храмы, посвященные им, часто строили за стенами городов и деревень. Так случилось и в Монтеветтолини. Летописец XV века, Лука Ландуччи, пишет о целительной силе другого образа Мадонны, находящегося в «молельне в полете стрелы от Биббоны».[87]

Праздник Мадонны снегов отмечали в часовне Монтеветтолини в течение нескольких столетий. Отмечают его и сегодня, хотя пожилые крестьянки, греющиеся на вечернем солнышке, дружно заявят вам, что теперь, когда в деревне столько приезжих (или гостей, *invitati*, как они их называют), все стало не так, как прежде. Современная молодежь вечно спешит, *sempre in giro*, ей некогда соблюдать традиции. Праздник начинается только после заката. Люди собираются на небольшую площадь перед часовней. Приходят мужчины в белых рубашках с закатанными рукавами. Старый красный фургон превращается в киоск с закусками. Приходит священник в праздничном облачении. Статую Мадонны – относительно современную, никоим образом не связанную со снегами, – выносят из часовни и окутывают покрывалом из бледно-голубой тафты. Начинается месса, а за ней крестный ход. Статую Мадонны торжественно обносят вокруг городских стен. На севере возвышается холм Монсуммано. Затем статую вносят в город через старинные ворота Порта Барбаччи. Священник читает молитвы через мегафон. Статую Мадонны держат на своих плечах четверо самых крепких мужчин. Крестный ход, движущийся в теплых августовских сумерках вокруг старинного городка, восхитителен и нереален. На равнинах мерцают огоньки, звучит тихая, медленная музыка, призванная настроить всех на торжественный и несколько печальный лад, заставить забыть о неуместном веселье.

*Пейзаж с крылом. Фрагмент «Благовещения», 1470–1472*

Пейзаж, дата, традиционный местный праздник… Как же соединить все это?

Чтобы получить ответ, нам нужно сначала задать себе другой вопрос. Где находился Леонардо да Винчи 5 августа 1473 года? Глядя на рисунок, можно предположить, что он сидел на холме в окрестностях Винчи и зарисовывал пейзаж в своем альбоме. Многие считают, что оборотная сторона рисунка является доказательством такой точки зрения. На обороте набросан еще один пейзаж – незавершенный, схематичный. Рядом с пейзажем нацарапана фраза: *«Io morando dant sono chontento»*. Слово *dant* можно считать сокращением *d'Antonio*, но общий смысл фразы все равно ускользает от нашего понимания. Брамли истолковывает ее так: «Я, оставаясь с Антонио, совершенно счастлив». Далее Брамли указывает на то, что Антонио не может быть дедом Леонардо, поскольку тот умер несколькими годами раньше. Скорее всего, речь идет об отчиме художника, Антонио Бути, то есть об Аккатабриге. Отсюда можно сделать вывод о том, что рисунок был сделан во время посещения Винчи.

Леонардо жил с матерью и ее семьей в Кампо-Зеппи и чувствовал себя «счастливым». В августе все устремляются из города в деревню. Куда же было поехать Леонардо, как не в Винчи? Но такая интерпретация исключительно умозрительна. Карло Педретти истолковывает ту же фразу иначе – как вступительные слова некоего контракта: «Я, Морандо д'Антонио, согласен…» Если это предположение верно, то в данной фразе

нет ничего личного и она никоим образом не указывает на то, что Леонардо находился в Винчи.[88] Он вполне мог быть во Флоренции, и тогда рисунок явно сделан по памяти или с помощью воображения: это окрестности Винчи, представшие перед мысленным взором художника, воспоминание о вечерней процессии в Монтеветтолини. Именно так Педретти и истолковывает рисунок: *«rapporto scenico»* – визуальная драма, фрагмент театрального спектакля, сосредоточенный вокруг «мнемонического наброска» Монсуммано.[89]

Поиски реального пейзажа оказались бесплодными, но мне удалось обнаружить один вид, который показался мне значительным. Этот «мнемонический» пейзаж Монсуммано можно увидеть не только с холмов, окружающих Винчи. Он виден прямо с дороги, ведущей из Винчи в Сан-Панталеоне, – другими словами, с той дороги, по которой Леонардо в детстве так часто ходил в дом своей матери в Кампо-Зеппи. Этот образ надежно запечатлелся в памяти художника, и, несомненно, он был связан с образом матери. Я заметил, что некоторые детали рисунка из Уффици можно найти на «Благовещении» Леонардо, датируемом началом 70-х годов XV века, то есть созданном примерно в то же время, что и рисунок. Обратите внимание на пейзаж слева от благовествующего ангела, под крылом. На переднем плане, как и на рисунке, мы видим группу высоких скал, вертикаль которых резко контрастирует с женственными изгибами холмов. Дальше тянется равнина, залитая водой. Эта равнина напоминает нам о болотах в окрестностях Винчи. Повторяемость этого мотива говорит о том, что подобная картина прочно отпечаталась в памяти художника. Холмы, напоминающие женскую грудь, и подобное птичьему крыло возвращают нас к «первому воспоминанию» Леонардо, к фантазии о коршуне, которую Фрейд истолковывает как воспоминание о кормлении и материнской груди.

# Обучение

*Основой любого знания*
*являются наши чувства…*

*Кодекс Тривульцио, лист 20v*

Я пытался свести воедино отдельные фрагменты детства Леонардо, проведенного в Винчи и его окрестностях. Об эмоциональной стороне можно только догадываться – разбитая семья, отсутствие отца, тревожные сны, материнская любовь – основа всего сущего… И повседневная реальность тосканской деревни, на которую и накладывались эти эмоции. Детские годы Леонардо связаны с полетом коршуна в ясном небе, ароматом свежего оливкового масла, плетеными корзинами, очертаниями далеких холмов. Все это стало судьбой художника, превратило его в «художника-философа».

О более формальном образовании Леонардо – или об отсутствии такового – мы знаем очень мало. Из всех биографов касается этого вопроса только Вазари, и замечания его коротки и случайны. Он пишет о том, что Леонардо был блестящим, но непредсказуемым учеником:

> «Обладая широкими познаниями и владея основами наук, он добился бы великих преимуществ, не будь он столь переменчивым и непостоянным. В самом деле, он принимался за изучение многих предметов, но, приступив, затем бросал их. Так, в математике за те немногие месяцы, что он ею занимался, он сделал такие успехи, что, постоянно выдвигая всякие сомнения и трудности перед тем учителем, у которого он обучался, он не раз ставил его в тупик».

Вазари также упоминает о том, что Леонардо изучал музыку. Но, что бы он ни изучал, «он никогда не бросал рисования и лепки, как вещей, более всего привлекавших его воображение». Вазари предполагает, что у Леонардо был учитель, но слово *maestro*, использованное им, не позволяет сделать вывод о том, был ли это школьный учитель или домашний наставник. В Винчи была *scuola dell'abaco* (начальная школа). Дети поступали в нее в возрасте десяти-одиннадцати лет.

Леонардо часто называл себя *«omo sanza lettere»*, то есть «неграмотным человеком».[90] Разумеется, это не означает, что он

был неграмотным в буквальном смысле слова, но языку учености – латыни – его так и не обучили. Он не получил образования, которое позволило бы ему поступить в университет и изучать там семь «вольных искусств» (названных так потому, что они не были обязательными для торговли) – грамматику, логику, риторику, арифметику, геометрию, музыку и астрономию. Леонардо прошел курс практического ученичества. Это тоже было образование, хотя проходило оно в мастерских, а не в университетских аудиториях. Леонардо учили практическим навыкам, ремеслу, а не интеллектуальным изысканиям. Такое обучение велось на итальянском языке, а не на латыни.[91] Позднее Леонардо прошел краткий курс латыни – записная книжка, заполненная латинскими словами, датируется концом 80-х годов XV века. Но на протяжении всей жизни он предпочитал пользоваться родным языком, о каком бы предмете ни шла речь.

Он писал: «В языке моей матери столько слов, что мне скорее приходится жаловаться на непонимание чего-либо, чем на недостаток слов для выражений идей моего разума».[92] Хотя порой Леонардо сознательно переходит на возвышенный, сложный язык, в целом его стиль можно назвать лаконичным, практичным, доступным и ясным. В живописи Леонардо был мастером нюансов, но в литературе он не таков. Говоря словами Бена Джонсона, его можно было бы назвать «плотником слов».

Не следует воспринимать различия между университетским образованием и художественной подготовкой слишком буквально. Искусство эпохи Ренессанса было направлено на то, чтобы сократить существующий разрыв, чтобы приравнять художника к ученому и философу. Об этом в своих «Комментариях» (1450) писал Лоренцо Гиберти, автор неповторимых врат флорентийского баптистерия: «Скульптор и художник должны владеть следующими вольными искусствами – грамматикой, геометрией, философией, медициной, астрономией, перспективой, историей, анатомией, теорией, конструированием и арифметикой». Леон Баттиста Альберти приводит аналогичный список в своей книге *De re aedificatoria*. Оба автора вторят великому римскому архитектору Витрувию.[93] И всеми этими дисциплинами отлично овладел Леонардо, став живым воплощением «человека Ренессанса».

Называя себя «неграмотным», Леонардо язвит над отсутствием у себя формального образования, но никоим образом не принижает себя. Напротив, так он отстаивает собственную независимость. Он гордится своей неграмотностью: все знания он получил с помощью наблюдений и опыта, а не из чужих уст. Леонардо – «ученик опыта», собиратель доказательств – «лучше

малая точность, чем большая ложь».[94] Он не может цитировать опытных экспертов, торговцев мудростью *ipse dixit* (голословное утверждение – *лат.*), «но я смогу опираться на нечто более великое и более ценное: на опыт, наставника их наставников». Те, кто просто «цитирует», – это *gente gonfiata*: они в буквальном смысле слова накачаны информацией из вторых рук; они становятся «пересказчиками и трубачами чужих дел».[95]

Чужой точке зрения Леонардо противопоставляет саму «Природу», которая означала для него и физические проявления материального мира, и внутренние силы, стоящие за этими проявлениями. Все это включается в «натуральную философию». «Те, кто опирается на что-то иное, а не на Природу, наставницу всех наставников, тратят свое время впустую». То, что Леонардо называет Природу наставницей, *maestro*, совершенно естественно, но для художника женский род приобретает особое значение, о чем он снова и снова повторяет в записных книжках. Женственность обладает силой большей, чем свойственные мужественности тяга к обучению и здравый смысл. В живописи, как пишет Леонардо, художник никогда не должен копировать чужую манеру, потому что в противном случае он станет «внуком, а не сыном Природы».[96] Классическим образцом художника-самоучки для Леонардо был Джотто: «Джотто, флорентиец… не стал копировать работы Чимабуэ, своего учителя. Родившись в пустынных горах, где жили только козы и подобные звери, он, склоненный природой к такому искусству, начал рисовать на скалах движения коз, зрителем которых он был».[97] Эта фраза – одна из нескольких, с восхищением посвященных Леонардо своему предшественнику, – напоминает нам о том, что и сам художник не имел формального образования.

Однако подобная «неграмотность» для Леонардо означала одновременно и «неиспорченность». Его разум не был заполнен чужими идеями и концепциями. Очень важна для Леонардо была ясность во всем. Он должен был воспринимать мир, окружающий его, точно и непредвзято, чтобы проникнуть в самую суть вещей. Для Леонардо основным органом понимания мира является не мозг, но глаз: «Глаз, называемый окном души, – это главный путь, которым общее чувство может в наибольшем богатстве и великолепии рассматривать бесконечные творения Природы»,[98] – пишет он в одном из своих *paragoni*, то есть сравнений, направленных на то, чтобы доказать превосходство живописи над более возвышенными, как считалось, искусствами, например поэзией. И, несмотря на свое недоверие к языку как к чему-то обманчивому и способному извратить смысл посланий самой Природы, он исписывает тысячи страниц. Красноречивое

замечание мы находим в Атлантическом кодексе: «Когда ты хочешь достигнуть результата при помощи приспособлений, не распространяйся в сети многих членов, но ищи наиболее короткий способ, и не поступай, как те, которые, не умея назвать вещь ее собственным именем, идут по окружному пути и через многие запутанные длинноты».[99] В этом предложении сам язык кажется запутанным и неясным: слова нанизываются друг на друга, как детали в сложнейшем механизме. Впрочем, возможно, подобная запутанность связана с замкнутостью Леонардо, с его неумением вести беседу, с его любовью к молчанию и уединению. Подобное предположение идет вразрез с мнением ранних биографов Леонардо, описывающих его как прекрасного собеседника. Однако мне кажется, что это была скорее поза, чем врожденная склонность.

Вазари рисует нам мальчика, чей глубокий интерес к искусству пронизывал изучение любых других предметов, в частности математики: «Он никогда не бросал рисования и лепки, как вещей, больше всех других привлекавших его воображение». Но все же хочется уйти от образа гения-самоучки, воспитывавшегося в полном вакууме, и понять, какое же художественное образование он получил.

Мы не знаем, кто учил Леонардо до отъезда во Флоренцию. Существуют интересные точки зрения, касающиеся роли бабушки художника, Лючии. Как уже говорилось, семья Лючии владела гончарной мастерской в Тойя-ди-Баккерето, неподалеку от Карминьяно, в нескольких милях к востоку от Винчи. Эту мастерскую впоследствии унаследовал отец Леонардо. Майолика и керамика из этой мастерской были хорошо известны во Флоренции. Они отличались чрезвычайно высоким качеством. Некоторые геометрические узоры Леонардо явно напоминают роспись керамики. Интерес к гончарному искусству мог пробудиться у мальчика, когда он посещал родственников своей бабушки.[100]

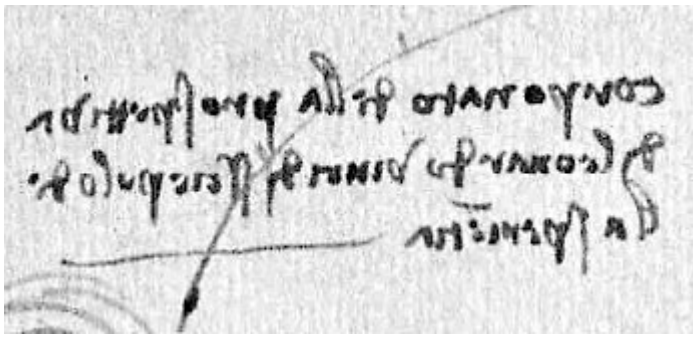
Мы можем кое-что сказать и о художественных течениях, оказавших влияние на провинциальный мир Винчи. В церкви Святого Распятия, где крестили Леонардо, находится красивейшая полихромная деревянная скульптура Марии Магдалины. По-видимому, она датируется концом 50-х годов XV века. В детские годы Леонардо она была совсем недавним и, по-видимому, дорогим приобретением. Статуя явно была создана под влиянием знаменитой скульптуры Донателло, изображающей Марию Магдалину (1456). Вероятно, над статуей работал кто-то из учеников Донателло – Нери ди Биччи или Ромуальдо де

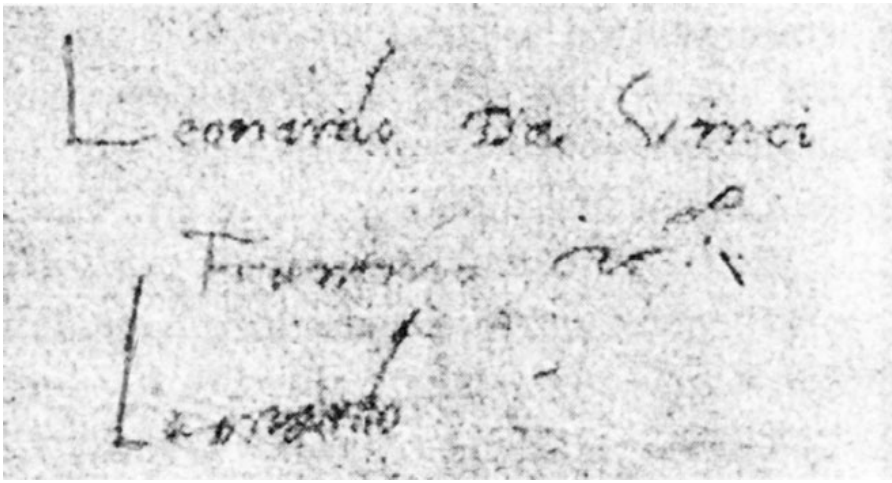
Кандели. Это прекрасное произведение могло стать для Леонардо первым соприкосновением с искусством Высокого Возрождения. Леонардо мог видеть еще одну работу в стиле Донателло – мраморный барельеф в церкви вблизи городка Орбиньяно.[101]

Робкие имитации несли на себе мощное влияние Донателло – стареющего художника, светила эпохи Раннего Ренессанса, товарища Гиберти и Брунеллески. Его скульптуры – выразительные, напряженные, исполненные духа классической Античности – влияли на всех без исключения, в том числе и на учителя Леонардо, Верроккьо. Донателло умер во Флоренции в 1466 году, примерно в то же время, когда в город пришел Леонардо.

Кроме этого, Леонардо мог видеть великолепные барельефы работы Джованни Пизано на кафедре церкви Святого Андрея в Пистое. В этом городе жила тетя художника, Виоланта. Сюда по делам часто приезжал его отец. Леонардо не мог не бывать в городке Эмполи, расположенном ближе всего к Винчи. Миновать его по дороге во Флоренцию было невозможно. Мы знаем, что здесь бывал отец Аккатабриги: его долг городу упоминается в налоговых документах. В Эмполи юный Леонардо мог видеть картины таких художников, как Мазолино и Аньоло Гадди.

Здесь же, на песчаном берегу реки Арно, неподалеку от города Леонардо мог увидеть остатки злосчастного «Бадалоне», огромной колесной баржи, построенной Филиппо Брунеллески для транспортировки мрамора во Флоренцию.[102] Баржа села на мель во время своего первого плавания, будучи нагруженной ста тоннами лучшего белоснежного мрамора. Это случилось в 1428 году: катастрофа гигантская, но героическая. Брунеллески был одним из гигантов Раннего Возрождения, великим архитектором и инженером. Остов корабля, догнивающий на речном берегу, был символом величия большого мира, не ограниченного стенами Винчи.





*Две подписи: «Leonardo Vinci disscepolo della sperientia», написано в зеркальном отражении, и «Leonardo da Vinci Fiorentino», с усилием написано слева направо*

Леонардо никогда не проходил никакого формального обучения. Его совершенно определенно не учили латыни, он всегда предпочитал опыт чтению книг. Он гораздо больше получил из созерцания скульптур и барельефов в местных церквах, чем от изучения принципов живописи.

Еще одна черта говорит о том, что образование Леонардо было неформальным и самостоятельным. Я говорю о почерке. Ученые много спорили о том, почему Леонардо писал «в зеркальном отражении». Строчки не просто написаны справа налево, но еще и каждая буква написана зеркально. Например, в слове «Леонардо», буква *d* выглядит как нормальная *b*. В этом чувствуется сильный психологический элемент секретности. Это не просто код, но еще и маскировка, которая делает прочтение рукописей художника чрезвычайно сложным делом. Известно, что он всегда опасался того, что кто-то украдет его идеи и чертежи.

Однако причины подобной манеры письма, скорее всего, очень просты. Леонардо был левшой. Для левшей естественно писать справа налево. Формальное образование заставляет детей переучиваться, но Леонардо не подвергался такому давлению, и эта привычка сохранилась у него в течение всей жизни.[103] Почерк художника с годами менялся. В 70-х годах XV века он был цветистым, богато украшенным, сорок лет спустя стал скупым и плотным. Эти изменения позволяют более точно датировать рукописи Леонардо. Однако направление письма остается прежним. Художник всегда писал справа налево. Странный почерк – еще одна особенность «неграмотного» Леонардо, признак глубокой ментальной независимости, сохранившейся в

нем со времен детства, проведенного вдали от города.

# Часть вторая
# Ученичество
# 1466–1477

*Флоренция – это место, через которое проходит множество людей.*

*Атлантический кодекс, лист 323r-b*

# Город

В 60-х годах XV века Леонардо покинул Винчи и отправился во Флоренцию, где стал учеником скульптора Андреа дель Верроккьо. Это очень важный момент в жизни художника, но мы знаем о нем очень мало. Единственным источником информации остается Вазари, от которого мы узнаем, что это решение было принято отцом Леонардо:

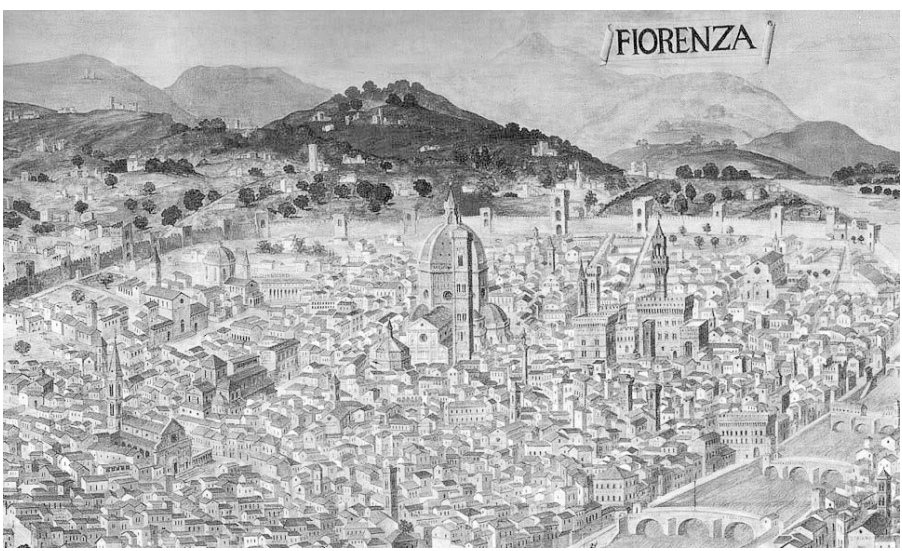
> «…сер Пьеро отобрал в один прекрасный день несколько его рисунков, отнес их Андреа Верроккьо, который был его большим другом, и настоятельно попросил ему сказать, достигнет ли Леонардо, занявшись рисунком, каких-либо успехов. Пораженный теми огромнейшими задатками, которые он увидел в рисунках начинающего Леонардо, Андреа поддержал сера Пьеро в его решении посвятить его этому делу и тут же договорился о том, чтобы мальчик поступил к нему в мастерскую, что Леонардо сделал более чем охотно и стал упражняться не в одной только области, а во всех тех, куда входит рисунок».

Вазари не говорит о том, сколько лет было Леонардо, но то, что он использует слово «мальчик» *(fancuillo)*, дает некоторое представление об этом. Сделка была заключена между мастером и отцом (необходимо было решить и финансовые вопросы), а мальчика просто проинформировали о принятом ими решении. В те времена учиться начинали в тринадцать-четырнадцать лет. В таком случае Леонардо должен был поступить в мастерскую Верроккьо в 1466 году. Однако дата эта более чем условна: многие начинали обучение раньше, другие позже. Фра Бартоломео начал учиться в возрасте десяти лет, Мантенья и Караваджо – в одиннадцать, Микеланджело и Франческо Боттичини – в тринадцать, Бенвенуто Челлини – в пятнадцать. [104]

Мы кое-что знаем о жизни сера Пьеро в этот период. Его возраст приближался к сорока. Карьера нотариуса складывалась удачно, но приближалось время перемен. Жена сера Пьеро, Альбьера, после двенадцати лет бесплодия наконец-то понесла. Однако это не принесло ей счастья: в июне 1464 года она умерла во время родов. Ей было двадцать восемь лет.[105] Несомненно, смерть мачехи стала тяжелым ударом и для Леонардо: много лет спустя он продолжал поддерживать отношения с братом

Альбьеры, Алессандро Амадори. В следующем году сер Пьеро женился вновь: еще один брак по расчету, и весьма выгодный. Его невестой стала Франческа, дочь сера Джулиано Ланфредини. Ей было пятнадцать лет. Они поселились в доме на виа делле Престанце, у северного угла дворца Синьории: весьма престижное расположение для дома нотариуса! Дом не сохранился до наших дней. Он принадлежал влиятельной гильдии торговцев, Арте Деи Мерканти. Сер Пьеро арендовал дом за 24 флорина в год.[106]

Свою роль в переезде Леонардо во Флоренцию могла сыграть и смерть деда, этого престарелого патриарха семейства Винчи. К 1465 году Антонио уже умер. Сер Пьеро называет его *«olim Antonio»*, то есть «ушедший Антонио».[107] Теперь главой семьи стал сер Пьеро. Настало время принять какие-то решения относительно будущего собственного сына – своего единственного ребенка. Месяцы шли, а новая жена казалась такой же бесплодной, как и ее предшественница на брачном ложе.



*«Мерная карта» Флоренции, около 1470–1472*

Таким образом, основываясь на информации о семейных обстоятельствах, можно сказать, что ученичество Леонардо началось около 1466 года. Детство художника, воспоминания о котором так часто будут проявляться в его работах, закончилось. Он вошел во взрослый, городской, конкурентный мир отца: мир гильдий и контрактов, сроков и поставок. Леонардо так никогда и не научился полностью соответствовать этому миру.

В середине 60-х годов XV века население Флоренции составляло около пятидесяти тысяч человек. Педантичный

Бенедетто Деи – дипломат, путешественник, а позднее знакомец Леонардо – приводит такую статистику. Городские стены тянулись на семь миль и были укреплены 80 сторожевыми башнями. Внутри стен находилось 108 церквей, 50 площадей, 33 банка и 23 больших дворца или особняка, «где жили лорды, чиновники, судьи, управляющие, поставщики, нотариусы, должностные лица и их семьи». В городе было 270 шерстяных мастерских, 84 студии краснодеревщиков, специализировавшихся на интальо и маркетри, и 83 магазина, торгующие шелком.[108] Мы попадаем в город ремесленников, в город, где больше резчиков по дереву, чем мясников. Флоренция была городом моды, центром производства одежды. Здесь жили ткачи, красильщики, дубильщики, меховщики. Лавки с одеждой должны были поразить воображение мальчика, привыкшего к скромным деревенским нарядам.

Стены и сторожевые башни со временем разрушились, но основные достопримечательности Флоренции времен Леонардо сохранились до наших дней. Это Дуомо – собор Санта-Мария-дель-Фьоре с роскошным кирпичным куполом Брунеллески; стройная, элегантная колокольня Джотто; баптистерий с бронзовыми вратами работы Гиберти; высокий дворец Синьории (хотя тогда он еще не назывался Старым дворцом – Палаццо Веккьо); Барджелло, или дворец правителя города; рынок зерна, склады Орсанмикеле; и Понте Веккьо, старейший из четырех каменных мостов через реку Арно. Все это можно увидеть на панорамной «мерной карте» Флоренции, созданной в 1470–1472 годах. Обратите внимание на помещенное в нижнем правом углу изображение молодого подмастерья, набрасывающего рисунок с южного холма. В нем легко можно представить себе молодого Леонардо.[109] Сегодняшний облик Флоренции несколько изменился. Колокольня за церковью Санта-Кроче более не существует. Она была уничтожена молнией в 1529 году. Не сохранился и обильный, зловонный городской рынок, Меркато Веккьо. Его снесли в конце XIX века. Площадь Синьории, политический центр города, в прошлом был гораздо больше, чем сегодня: теоретически эта площадь должна была вмещать все взрослое мужское население города. В сложные моменты истории жителей Флоренции сзывал на площадь колокол (за низкий тон его прозвали Ла Вакка, то есть Корова). Под флагами своих административных районов *(gonfaloni)* жители собирались на площади, где устраивался *parlamento*. Когда французский король Карл VIII в 1494 году на короткое время оккупировал город, он пригрозил флорентийцам «протрубить в трубы», что должно было стать сигналом к разграблению. И флорентийцы ответили

завоевателю: «Тогда мы будем звонить в свои колокола».[110]

Флоренция была красивым городом, но отнюдь не экстравагантным. Здесь утверждались ценности бережливости, трудолюбия и общественного мнения. Флоренция была республикой и гордилась своей независимостью от деспотичных герцогов и королей. На основании статуи Донателло «Юдифь и Олоферн», в те времена находившейся во дворе дворца Медичи, были вырезаны слова: *«Regna cadunt luxu surgunt virtutibus urbes»* – «Царства падут из-за роскоши, города возвысятся добродетелями». Богатство считалось признаком этих «добродетелей». Все великие произведения флорентийского Ренессанса в той же мере связаны с престижем и богатством, как и с истиной и красотой. Однако грань между гражданской гордостью и упадочной расточительностью чрезвычайно тонка. Жадность, по словам едкого остроумца Поджио Браччолини, – это «эмоция, которая делает цивилизацию возможной». Богатый торговец, заказывавший религиозную картину для церкви, зачастую с собственным изображением, искупал свои грехи чисто материальным образом. «Вера моих флорентийцев подобна воску, – говорил проповедник Савонарола. – Достаточно небольшого жара, чтобы ее растопить».

На картинах эпохи Кватроченто Флоренция предстает мрачным, темным городом. Флоренция была построена из песчаника: медово-коричневого *pietra forte*, нежно-серого *pietra serena*. Никакой цветной штукатурки, которую мы сегодня считаем типично итальянской. Еще меньше цветного мрамора в оформлении церквей. (Мраморный фасад Дуомо был закончен лишь в 1887 году.) Городские дома строились из больших прямоугольных каменных блоков с характерной шершавой, «рустованной» поверхностью, которая придавала фасадам больших палаццо вид грубо обтесанной скалы. В то время Флоренция переживала настоящий строительный бум. Бенедетто Деи пишет о том, что за последние двадцать лет (а писал он в 1470 году) было построено тридцать новых дворцов. Каждая богатая семья имела собственный дворец – Ручеллаи, Торнабуони, Спини, Пацци, Бенчи. Некоторые из этих людей сыграли свою роль в жизни Леонардо. Но все дворцы меркли перед грандиозным дворцом Медичи на виа Ларга. Строительство этого дворца началось в конце 50-х годов XV века по проекту Микелоццо Микелоцци. Во дворе палаццо Медичи стояли скульптуры Донателло, в главной спальне висела картина Учелло «Битва при Сан-Романо», в часовне сияли фрески Беноццо Гоццоли, изображавшие членов семейства в процессии поклоняющихся волхвов. Козимо де Медичи собрал великолепную

библиотеку. Дворцы были не просто личными домами, но и настоящими офисами: в них устраивались конторы и казначейства. Дворцы были своеобразными штаб-квартирами целых кланов: они знаменовали собой тот факт, что определенная часть города находится под влиянием некой знатной семьи.[111]

Строительный бум являлся признаком гражданского спокойствия и активно поддерживался городскими властями. Вскоре был принят закон, на сорок лет освобождающий от местных налогов любого, кто построит новый дворец. Лука Ландуччи наблюдал за строительством дворца Строцци из окон своей аптеки, находившейся напротив. Он ворчал: «Все улицы запружены ослами и мулами, увозящими мусор и привозящими гравий. Из-за этого людям невозможно пройти. Вся эта пыль и толпы зевак весьма неудобны для нас, владельцев магазинов».[112] Тем не менее он наблюдал и описывал то, как здание приобретало форму: как рыли котлован под фундамент, как засыпали его мелом и гравием, как возводили первый карниз, как выкладывали над ним ряды грубых, выступающих камней, называемых *bozzi*. Люди кидали в траншеи медали и монеты, пытаясь привлечь на свою сторону удачу. Трибальдо де Росси вспоминает о том, как приехал в город со своим четырехлетним сыном, Гварнери: «Я держал Гварнери на руках, чтобы он мог заглянуть в котлован. Он держал в руках маленький букет дамасских роз, и я заставил его бросить цветы в яму. Я спросил: «Ты это запомнишь?» И он ответил: «Да».

Для многих новые дворцы символизировали новую, бездушную монументальность. Они были громадными, заслоняющими солнечный свет, лишающими средневековую Флоренцию присущей только ей уютной атмосферы. Более двадцати домов было снесено, чтобы освободить место для палаццо Медичи. Дом сера Пьеро на виа делле Престанце, первое флорентийское жилище Леонардо, постигла та же судьба – позднее его снесли при строительстве грандиозного палаццо Гонди.[113] Дворцы стали фасадом флорентийской политической и социальной власти. С этим миром соприкасался сер Пьеро, оказывавший нотариальные услуги Медичи и другим знатным семьям города. Он мог войти в эти двери, но для его сына-подростка – незаконнорожденного, провинциального, необразованного – они были закрыты. Власть и богатство – вот что было священным для жителей Флоренции. «Во Флоренции, – говорит один из персонажей пьесы Макиавелли «Мандрагора», – если у тебя нет власти, даже собаки не станут лаять тебе в лицо».[114]

В 60-х годах XV века власть находилась в руках семейства

Медичи, их союзников и друзей. Когда в 1464 году Козимо де Медичи умер, Синьория официальным декретом присвоила ему титул *Pater Patriae*, тем самым признавая за семьей династические права, хотя и не провозглашая их официально. Медичи правили Флоренцией *de facto*: они расставляли на ключевых постах своих сторонников, а в банковском деле им не было равных.[115] Сыну Козимо, Пьеро (известному под прозвищем Иль Готтозо – «Подагрик»), к моменту смерти отца было около пятидесяти. Не отличавшийся здоровьем, с головой ушедший в книги Пьеро не пользовался популярностью и не имел навыков политической борьбы. Его решение собрать грандиозные суммы, ссуженные банком Медичи, породило тревогу в городе. Общество раскололось на фракции, получившие название Поджио и Пьяно, то есть Холм и Равнина. Сторонники противостоящей Медичи фракции, во главе которой стоял богатый и вспыльчивый Лука Питти, называли себя *del poggio*. Это название было связано с высоким холмом на южном берегу Арно, где был построен дворец Питти. Те же, кто сохранил верность Медичи, назывались *del piano*. После попытки переворота в 1466 году главари Поджио были изгнаны. Они получили военную поддержку в Венеции и всегда были готовы напасть на Флоренцию. В июле 1467 года возле Имолы произошло военное столкновение. Вот на таком фоне протекали первые флорентийские годы Леонардо. Обаятельный, харизматичный сын Пьеро, Лоренцо, уже был готов расправить крылья. Он взял власть в свои руки в 1469 году в возрасте двадцати лет.

В условиях подобной нестабильности со стороны сера Пьеро было весьма предусмотрительно переключиться на оказание нотариальных услуг городским религиозным институтам, менее подверженным политическому влиянию. Он наладил связи с несколькими монашескими орденами, в том числе с августинцами Сан-Донато и женским монастырем Святой Аннунциаты. Впоследствии для этих монастырей стал работать и его сын.[116]

Принято считать, что прибытие во Флоренцию стало переломным моментом в жизни Леонардо – деревенский паренек неожиданно окунулся в роскошь и эмоциональную насыщенность большого города. Однако вполне возможно, что он бывал здесь и раньше. Мы не знаем (хотя такое предположение часто делается), сразу ли после приезда Леонардо поступил в мастерскую Верроккьо. Можно предположить, что учитель математики, о котором упоминает Вазари (тот самый, которого мальчик бомбардировал неожиданными вопросами), был флорентийцем,

нанятым сером Пьеро, чтобы тот подготовил сына к карьере помощника нотариуса.[117] Теоретически незаконнорожденность не позволяла Леонардо стать нотариусом, но почему бы ему хотя бы не помогать отцу. Ранние записи Леонардо, со старательно выведенными завитками, явно можно считать «нотариальными».

Контора сера Пьеро находилась в нескольких минутах ходьбы от дома. Раньше в этом помещении находилась лавка торговца тканями. Мы знаем даже то, как была обставлена контора (благодаря арендному соглашению): «стойка, пригодная для работы нотариуса». В соглашении сказано, что помещение находилось «напротив входа во дворец правителя города», другими словами, напротив Барджелло.[118] По-видимому, это был один из полуподземных магазинов, расположенных внутри древних римских стен ниже церкви Ла Бадия, где сегодня можно увидеть закусочную «Ла Бадия» и ювелирный магазин Фантини. Улица, которая сейчас является частью виа дель Проконсоло, тогда называлась виа де Либраи (улицей книготорговцев). Рядом с ней находился Канто де Картолаи (Угол торговцев бумагой). Соседи поставляли серу Пьеро все необходимое, так как работа нотариуса была связана с записями, заверением счетов и официальными уведомлениями. Занятие – и ментальность – отца оказало огромное влияние на Леонардо. Неудивительно, что после него осталось такое множество записей, горы бумаги, на которой он фиксировал собственные разнообразные отношения с окружающим миром.

Мы в некоторой степени можем представить себе период нудной работы в маленькой конторе напротив Барджелло. Но если сер Пьеро действительно подумывал над тем, чтобы избрать для сына подобное занятие, он весьма разумно изменил точку зрения.

# Люди эпохи Ренессанса

Политика, коммерция, мода, шум, строительная пыль, собаки на улицах – но к этому списку непременных компонентов жизни в большом городе следует добавить нечто менее определенное. В XV веке Флоренция, как не устают напоминать нам многочисленные путеводители, была «колыбелью Ренессанса» или, по крайней мере, одной из колыбелей. Что такое Ренессанс, когда и почему он наступил, неясно до сих пор. В школе нас учат тому, что эпоха началась с падением Константинополя в 1453 году. В таком случае великой эпохой мы обязаны мадьярскому торговцу оружием по имени Урбан, так как изобретенная им осадная пушка позволила армиям оттоманского султана Мехмеда II пробить тройные стены византийской столицы.[119] Это событие, естественно, сыграло определенную роль, поскольку в Италию хлынул поток беженцев, среди которых были ученые, несшие с собой спасенные рукописи, в которых хранилась мудрость науки и философии древних греков, – труды Эвклида, Птолемея, Платона, Аристотеля. Разумеется, эти имена были известны в Италии и раньше, но работы их не изучались в полном объеме. Византийские иммигранты появились во Флоренции незадолго до Леонардо. Одним из них был большой знаток Аристотеля Иоаннес Аргиропулос, имя которого мы встречаем в списке, составленном Леонардо в конце 70-х годов XV века. Судя по всему, он либо знал Аргиропулоса, либо хотел с ним познакомиться.[120]

Но приток византийских ученых только ускорил процесс, который шел веками. Уже в XII веке Европа познакомилась с арабской наукой, во многом опиравшейся на греческие традиции. Гуманистическое переосмысление классической римской культуры было в полном разгаре. Все это также являлось частью Ринашименто, или Ренессанса в буквальном смысле слова: «возрождения» интереса к классической науке и искусству. Идея внезапного перехода от Средних веков к Ренессансу – это порождение комментаторов XIX века, таких как Якоб Буркхардт и Жюль Мишле. Их целью, как считает марксистский историк Арнольд Хаузер, было «обеспечить генеалогию либерализма»: другими словами, Ренессанс превратился в модель для более поздних идей рационального политического просвещения.[121] Сегодня риторика «нового рассвета» утратила свою актуальность и источники Ренессанса рассматриваются в менее пленительном социоэкономическом свете. Причиной Ренессанса считают не падение Константинополя, а возникновение двойной бухгалтерии

и международных переводных векселей, что создало благоприятный экономический климат для расцвета философии и искусства.

Тем не менее лозунг Ренессанса, предложенный Мишле, – *«la découverte de l'homme et de la nature»*: «открытие человека и природы», – отлично выражает настроения, царившие во Флоренции в 60-х годах XV века. Город кипел новыми идеями и формами, которые зачастую оказывались переосмысленными в новом свете старыми идеями и формами.

В круг Медичи входили такие интеллектуалы, как философ Марсилио Фичино, поэты и переводчики Аньоло Полициано и Кристофоро Ландино. Но этот рафинированный кружок не привлекал Леонардо, хотя определенные интересные контакты были. Для Леонардо дух наступившего Ренессанса воплощал другой человек, Леон Баттиста Альберти. Позднее он приобрел его книги, а в своих записных книжках часто ссылался на его идеи. Альберти часто называют «первым человеком Ренессанса» – термин избитый, но отлично отражающий огромное значение этой личности. Тот же эпитет часто относят к Брунеллески, но к моменту прибытия Леонардо во Флоренцию Брунеллески уже двадцать лет как был мертв, тогда как Альберти продолжал творить. Несмотря на возраст (ему было уже за шестьдесят), он сохранил гибкость и остроту ума, присущую впоследствии и самому Леонардо. Альберти был архитектором, писателем, классическим ученым, теоретиком искусства, музыкантом, модельером, планировщиком города – список этот можно продолжать бесконечно. После его смерти в 1472 году Кристофоро Ландино удивлялся: «Куда можно было бы отнести Альберти? В какой класс образованных людей? Думаю, в класс естествоиспытателей *(fisici)*. Определенно, он был рожден, чтобы раскрывать тайны природы».[122] Последнее предложение в равной мере мы можем отнести и к Леонардо.

Альберти славился также своим стилем и элегантностью: его называли «воплощением грации». Цивилизованный человек, по словам Альберти, «должен достичь совершенства в трех вещах: в ходьбе по городу, в верховой езде и ораторском искусстве», но к этому списку нужно добавить еще одно искусство: «не выглядеть при этом искусственно». Он был великолепным спортсменом: говорят, что он мог перепрыгнуть через человека из положения стоя и мог подбросить монету в Дуомо так высоко, что она касалась купола.[123] Если судить по автопортрету, выполненному на бронзовом медальоне примерно в 1450 году, Альберти был красив и привлекателен, имел властный цицероновский профиль.

Физическая красота, стильная одежда, хорошие манеры, отличные лошади – все это было очень важно для Леонардо, несмотря на противоречивую тягу к простой сельской жизни.

Альберти тоже был незаконнорожденным, и Леонардо мог об этом знать. Отцом Альберти был процветающий флорентийский торговец, вынужденный покинуть город по политическим соображениям. Он поселился в Генуе, где в 1404 году у него родился сын. Как и в случае с Леонардо, незаконнорожденность Альберти являлась очень важным парадоксом. В смысле статуса она являлась недостатком, но придавала ему определенную маргинальность. Альберти не был связан семейными ожиданиями и традициями, что сыграло в его жизни важную и благоприятную роль. Биограф Альберти Энтони Графтон пишет о том, что поражение в счетной конторе было с лихвой отомщено в царстве интеллекта.[124] Альберти строил для себя карьеру, которой не существовало ранее. Он стал свободным консультантом по вопросам архитектуры, науки, искусства и философии. Именно в этой роли он служил в папской курии, при дворах Урбино и Мантуи, а также в семействах Ручеллаи и Медичи во Флоренции. Ту же роль избрал для себя и Леонардо, когда во Флоренции ему стало тесно и когда он устремился ко двору Сфорца в Милан.

Для Буркхардта Альберти символизирует новый свет итальянского гуманизма, но в этом человеке жили сомнения, в том числе и сомнение в самом себе, что, по моему мнению, является неотъемлемой частью психики человека Возрождения. Он постоянно боролся с демонами уныния. По словам Графтона, он был «канатоходцем самосозидания». Весной и осенью Альберти впадал в уныние, потому что цветы и плоды напоминали ему о том, насколько мало он сделал в этой жизни. «Баттиста, – говорил он себе, – настала твоя очередь пообещать человечеству какие-то плоды». Леонардо тоже было свойственно подобное самоедство и привычка принижать собственные достижения. Все это оборотная сторона мышления Ренессанса. Возможности бесконечны, но реализация их может быть только частичной.[125]

Еще одним престарелым гуру, имя которого мы встречаем в записных книжках Леонардо, был Паоло даль Поццо Тосканелли. Он родился в 1387 году, был астрономом, астрологом, математиком, географом, врачом и лингвистом – великий старец флорентийской науки. В 20-х годах XV века он был другом Брунеллески и, как утверждает Вазари, помогал архитектору проектировать купол Дуомо. Тосканелли был близок к Альберти, который посвятил ему свои остроумные *Intersenales* («Застольные беседы»)«в знак нашей долгой дружбы». Большая часть трудов

Тосканелли утеряна, но сохранилась большая рукопись, преимущественно написанная от руки. Эта рукопись находится в той же флорентийской коллекции, что и биографические заметки Анонима Гаддиано. Латинское название этой рукописи можно перевести как «Огромные труды и долгие бдения Паоло Тосканелли, касающиеся расчета комет». В этом манускрипте содержатся поразительные по точности расчеты путей различных комет, в том числе и предсказание появления кометы Галлея в 1456 году.[126] Эти труды и бдения являлись проявлением нового эмпиризма: настояние на прямых наблюдениях, накопление данных, испытание и проверка древней мудрости. Тосканелли явился ролевой моделью для Леонардо, поскольку был «учеником опыта». Сегодня Тосканелли помнят как географа и картографа, подвергшего сомнению Птолемеево устройство мира и способствовавшего открытию Америки Колумбом. Примерно в 1474 году он написал португальскому священнику Фернао Мартинесу письмо, в котором с помощью карты доказывал, что кратчайший путь в Азию лежит на запад, через Атлантику на широте Иберии. Вполне возможно, что Колумб знал об этом письме благодаря своим связям с королем Португалии.

Полициано писал о Тосканелли: «Паоло ногами путешествует по земле, разумом – по звездному небу. Он одновременно и смертен, и бессмертен».[127] Весьма элегантное метафорическое выражение, полностью охватывающее надежды и чаяния ученого эпохи Ренессанса.

Альберти и Тосканелли являлись воплощением «людей Ренессанса» Флоренции середины 60-х годов XV века. Это были люди, по выражению Ландино, «рожденные, чтобы раскрывать тайны природы». Насколько сильное влияние они оказали на четырнадцатилетнего ученика художника, сказать невозможно. Леонардо ссылается на них лишь много позже. Но они являлись частью воздуха, которым он дышал, тем самым магическим кислородом Ренессанса. Благодаря им Леонардо стал столь разносторонним художником и ученым. Они стали для него моделью, а он продолжил их традиции. Обучаясь у Верроккьо, Леонардо, несомненно, изучал труд Альберти *De pittura* («О живописи»). Он наверняка не раз застывал в восхищении перед классическими фасадами церкви Санта-Мария-Новелла и дворца Ручеллаи.

Художники и скульпторы Флоренции чувствовали себя частью духа открытий, хотя в художественном смысле наступало время перехода, а не великих достижений. Великие мастера, безраздельно властвовавшие в середине века, старели и умирали. Фра Анджелико умер в 1455 году, Андреа дель Кастаньо – в 1457-

м, Доменико Венециано – в 1461-м. (По этой причине он никак не мог быть убит Кастаньо, как об этом живописно рассказывает Вазари.) Выдающийся скульптор эпохи Донателло, оказавший огромное влияние на Леонардо, умер в 1466 году. Непокорный аббат Фра Филиппо Липпи покинул Флоренцию, чтобы трудиться над фресками собора в Сполето. Там он и умер в 1469 году. Паоло Учелло, великий мастер живописной перспективы, прожил дольше. В налоговой декларации 1469 года он скорбно замечает: «Я стар, слаб здоровьем, и у меня нет работы, а моя жена больна». [128]

Художники нового поколения, появившегося в середине 60-х годов XV века, были блестящими профессионалами, хотя величия предшественников им недоставало. Крупнейшими мастерскими были мастерская Верроккьо (в этот период он преимущественно занимался скульптурой); братьев Антонио и Пьеро Поллайоло; ученика Донателло Нери ди Биччи; ученика Фра Анджелико Беноццо Гоццоли и Козимо Россели. Существовала также весьма успешная мастерская Луки и Андреа делла Роббиа, специализировавшаяся на глазурованной терракоте. Все большей славой пользовались молодые художники – Сандро Филипепи, известный под именем Боттичелли (родился около 1444 года), и мастер фрески Доменико Гирландайо (родился в 1449 году), которые стали настоящими летописцами флорентийской жизни. Многие, если не все, эти художники вскорости познакомятся с Леонардо, поскольку художественный мир в те времена был чрезвычайно тесен, в нем царил дух соперничества и сотрудничества. Микеланджело и Рафаэль еще не родились. Не родился и великий летописец флорентийского искусства Джорджо Вазари.

# Боттега Андреа

Говоря о том, что Леонардо «поступил в мастерскую» Андреа дель Верроккьо, следует точно представлять себе, какой была студия художника в ту эпоху. Во времена Леонардо подобные мастерские называли *bottega*, что означало магазин или ремесленную мастерскую. И такое название очень точно передает повседневную реальность студии Верроккьо. Это была мастерская, маленькая фабрика по производству произведений искусства. Некоторые студии специализировались на чем-то одном, но студия Верроккьо была не такой. На протяжении многих лет здесь изготавливали картины самых разных сюжетов, материалов и размеров; мраморные, бронзовые, деревянные и терракотовые скульптуры; ювелирные украшения из золота и серебра; кованые изделия; надгробные камни; свадебные шкатулки; турнирные знамена, геральдические предметы, доспехи, театральные декорации и костюмы. Это было коммерческое предприятие – неудивительно, что Кеннет Кларк называет студию «Верроккьо и К°». Даже Вазари, судя по всему, считает Верроккьо больше мастером-ремесленником, чем «великим художником». «В искусстве скульптуры и живописи он обладал манерой несколько сухой и жестковатой, как это бывает у тех, кто овладевает искусством с бесконечными стараниями, а не с той легкостью, которую им дарует природа», – пишет Вазари. [129]

Хотя Верроккьо больше известен как скульптор, он был еще и золотых дел мастером и входил в гильдию ювелиров. В этом он последовал примеру Брунеллески, Донателло, Лоренцо Гиберти, Антонио дель Поллайоло и Гирландайо. Все эти великие мастера изначально занимались работой по золоту. Одним из учителей Андреа дель Верроккьо был Франческо ди Лука Верроккьо, у которого он позаимствовал профессиональный псевдоним (его настоящее имя было Андреа ди Чионе). В те времена ученики часто брали имя учителя – чтобы стать его «сыном», узнать секреты мастерства. Это был своеобразный ритуал инициации. Имя Пьеро ди Козимо, к примеру, говорит о том, что он является «сыном» своего учителя, Козимо Россели. В одном из самых ранних упоминаний о Верроккьо его называют Верроккино, то есть «Маленький Верроккьо». Однако, несмотря на отсутствие великого таланта художника, он сумел стать одним из величайших учителей своего времени. Помимо Леонардо, его учениками и помощниками были художники Пьетро Вануччи (известный под именем Перуджино) и Лоренцо ди Креди,

скульптор Аньоло ди Поло. У Верроккьо были отличные связи с другими независимыми художниками – Боттичелли, Гирландайо, Франческо Боттичини, Бьяджио д'Антонио и Франческо ди Симоне Ферруччи. Все они в то или иное время сотрудничали с его мастерской.

Боттега Верроккьо располагалась в приходе Сант-Амброджио, у восточных стен города. Верроккьо был местным – он родился и вырос во Флоренции. Хотя умер он в Венеции, его тело было перенесено и захоронено рядом с отцом, в приходской церкви. Родился Андреа дель Верроккьо где-то между 1434 и 1437 годами. К тому моменту, когда в его мастерской появился Леонардо, ему было около тридцати лет. Отец Верроккьо, Микеле, по документам был *fornaciaio*, то есть обжигальщиком извести, как и отчим Леонардо, Аккатабрига. Его старший брат, Симоне, стал священником. Семейный дом сохранился и по сей день. Судя по документам, это высокий дом на северо-западном углу виа дель Аньоло и виа де Маччи. Боттега Верроккьо располагалась поблизости, на виа Гибеллина, возле неприступных стен городской тюрьмы, которая находилась на месте современного театра Верди.[130]

Студия, в которой начал учиться Леонардо, находилась в нескольких минутах ходьбы от конторы сера Пьеро да Винчи у Барджелло. Это говорит об интимности города – семья и работа не разделялись даже физически, все могли прийти друг к другу и пообщаться в любой удобный момент. Но в таких переполненных городах всегда существуют невидимые социальные границы, и, переходя из элегантного центра города в ремесленный квартал Сант-Амброджио, вы попадали в совершенно иной мир. Названия улиц передают атмосферу района – например, виа делла Сальвия, где продавали шалфей и другие травы. Специальностью округа была керамика: вы проходите по виа деи Пентолини, где делали небольшие кастрюльки, которые назывались именно так, а потом по виа делле Конче, на которой торговали умывальными тазами. На север от церкви ведет виа делла Маттонайя, то есть улица Каменщиков. Возможно, именно здесь Микеле ди Чионе когда-то работал обжигальщиком. На востоке, возле самых стен, находятся два мрачных монастыря для *murate* – монахинь или отшельниц, принявших обет жить в затворе. В монастыре делле Мурате было 150 монахинь. Они вышивали золотом и серебром, за что их проклял Савонарола. Поблизости находился монастырь Святой Вердианы, названный в честь знаменитой отшельницы, святой Вердианы из Кастельфиорентины. Эта *murata* XIII века тридцать четыре года прожила в замурованной келье, и наперстницами ее были только две змеи. За городскими воротами – Порта-алла-

Кроче – начиналась сельская местность. Здесь было зелено и весело. Леонардо наверняка часто приходил сюда, чтобы разобраться в собственных мыслях.[131]

Мы не знаем, в каком доме по виа Гибеллина находилась студия Андреа, зато можем точно сказать, как она выглядела. Типичная боттега представляла собой большое открытое помещение на первом этаже, выходящее на улицу. Жилые помещения находились позади или наверху. Двигаясь от церкви Святого Амвросия к церкви Санта-Кроче, вы можете увидеть следы боттег. Старинные арочные входы и сегодня видны в кирпичной кладке какой-нибудь пиццерии или прачечной. Зайдя в мастерскую по ремонту автомобилей, можно увидеть отлично сохранившийся низкий сводчатый потолок. Обычно боттега занимала весь первый этаж здания. Из дверей дома на виа делле Касине доносятся удары молотка, виден свет кузнечного горна. Здесь Леонардо впервые соприкоснулся с миром искусства в 1466 году – миром материальным, пыльным, шумным, пропитанным едкими запахами красок и растворителей, более похожим на гараж, чем на студию художника.

В то время Андреа дель Верроккьо переживал первый успех. В 1467 году он завершал работу над гробницей Козимо Медичи в церкви Святого Лаврентия (Сан-Лоренцо). В том же году он приступил к работе над одним из своих скульптурных шедевров – бронзовой группой «Христос и святой Фома» для церкви Орсанмикеле. Эти работы сулили весьма приличное вознаграждение. Скульптура была заказана влиятельным Торговым судом, разбиравшим споры между торговцами и членами гильдий. С этой организацией поддерживал самые тесные отношения сер Пьеро да Винчи. Андреа дель Верроккьо принимал также участие в работе над огромным бронзовым колоколом для монастыря Святого апостола Марка. Позднее этот колокол прозвали Ла Пьянона. *Piagnone*, плакальщики – так называли последователей Савонаролы.

К этому же периоду относится еще одна значительная работа Верроккьо, представляющая для нас особый интерес, поскольку вполне возможно, что моделью для нее послужил Леонардо. Речь идет о «Давиде». Высота скульптуры всего четыре фута. Мы видим крепкого кудрявого юношу, у ног которого лежит огромная бородатая голова Голиафа. Следы указывают на то, что обувь, волосы и оружие когда-то были позолоченными. Сегодня скульптура находится в Барджелло, всего в нескольких сотнях метров от того места, где она была создана. Датируется «Давид» серединой 70-х годов XV века. В 1476 году Лоренцо Медичи

продал скульптуру Синьории. Однако специалист по Верроккьо, Эндрю Баттерфилд, полагает, что она была создана значительно раньше. Баттерфилд относит «Давида» к 1466 году: судя по всему, скульптуру заказал отец Лоренцо, Пьеро, желавший установить ее в садах виллы Медичи в Кареджи.[132] Если эта датировка верна, статуя была создана в первые дни пребывания Леонардо в боттеге. Совершенно естественно, что молодой красивый помощник мог стать моделью для образа мальчика-воина Давида. В том, что Леонардо был очень красив, сходятся все его биографы. Визуальное сравнение Давида с предполагаемым автопортретом в «Поклонении волхвов» (около 1481) убеждает нас в этом. Хотя никаких документов, свидетельствующих в пользу этой версии, не сохранилось, но все же вполне возможно, что грациозный, мускулистый, кудрявый *ragazzo* – это и есть Леонардо.

Если это действительно так, то у нас есть еще один портрет молодого Леонардо (хотя и не принадлежащий руке самого художника). Я говорю о наброске обнаженного молодого человека, сделанном карандашом и пером. Юноша изображен в позе Верроккьева Давида. Сегодня этот рисунок хранится в Лувре. Когда-то он входил в альбом набросков, принадлежавший флорентийскому скульптору Франческо ди Симоне Ферруччи. На другом листе альбома Ферруччи записал, что Лоренцо ди Креди (еще один ученик Верроккьо) заставлял его копировать некоторые «модели» мастера (глиняные фигуры, рисунки, доски). Еще на одном листе среди набросков ангела мы видим строчку, написанную справа налево и очень напоминающую руку Леонардо. Точно датировать этот альбом невозможно. Поскольку в нем упоминается Креди, альбом должен относиться к концу 70-х годов XV века. На некоторых страницах мы видим материал, относящийся к 1487–1488 годам.[133] Рисунок вряд ли является наброском юного натурщика, позировавшего для Давида. Скорее всего, Ферруччи скопировал один из набросков Верроккьо, сделанных в период работы над скульптурой. Разумеется, наше предположение остается только предположением, однако с большой степенью вероятности можно сказать, что мы видим молодого Леонардо да Винчи, позирующего обнаженным в студии на виа Гибеллина.

*Бронзовый «Давид» Верроккьо (около 1466) и набросок юноши в позе Давида из альбома набросков Ферруччи*

Ничто так точно не передает реалии жизни флорентийских художников, как опись имущества, оставшегося в студии Верроккьо после смерти мастера. Верроккьо умер в 1488 году, поэтому данная опись относится не к студии на виа Гибеллина. Около 1480 года мастер перебрался ближе к центру. Его новая

боттега располагалась неподалеку от Дуомо. Впрочем, точный адрес не имеет значения. Я решил привести список точно, без всяких сокращений.

Пуховая постель, белое покрывало, матрас, пара простыней, раскрашенный каркас кровати, обеденный стол, скамья к столу, ведро для колодезной воды, сундук для хранения зерна, кувшин масла, три бочки с 14 баррелями вина, большая бочка винного уксуса *(agresto)*, модель купола (собора), маленькая лютня, Библия на латинском языке, экземпляр *Cento novelle*, печатный экземпляр *Moscino, Trionfi* Петрарки, *Pistole* Овидия, рисунок головы Андреа, терракотовая скульптура младенца, большая картина, сфера, два старых сундука, изваяние святого Иоанна Крестителя, две пары мехов стоимостью 15 флоринов, две пары небольших мехов, плоско-выпуклый рельеф с изображением двух голов, наковальня, статуя Девы Марии, голова в профиль, два порфировых пестика, пара щипцов, надгробный памятник для кардинала Пистои, большая скульптура, три отливки путти (маленьких крылатых ангелов) и глиняные модели для них, молоты разных размеров, печь с различными железными инструментами, дрова из сосны и деревьев других пород, пять форм для отливки пушечных ядер – больших и малых.[134]

Среди домашней утвари и художественных инструментов наше внимание привлекают необычные предметы. «Маленькая лютня» подтверждает утверждение Вазари о том, что Верроккьо был музыкантом. Вполне возможно, что первые музыкальные навыки Леонардо получил от своего учителя. О настроении, царившем в боттеге, говорят книги, обнаруженные в мастерской. Три из них вполне популярны. Это *Cento novelle*, сборник историй, написанных флорентийским новеллистом XIV века Франко Сачетти. Это *Trionfi* («Триумфы») Петрарки: моралистические поэмы, написанные терцинами. Это *Pistole* или *Epistles* Овидия, известные также под названием «Героини». Скорее всего, речь идет об итальянском переводе Луки Пульчи, опубликованном во Флоренции в 1481 году. У Леонардо также был экземпляр этой книги, а также «Метаморфоз».[135] В списке упоминается еще одна книга, принадлежавшая Верроккьо, – «печатный экземпляр *Moscino*. По всей видимости, это книга Леона Баттисты Альберти *Mosca* («Муха»), юмористическое произведение, написанное на основе Луциановой *Laus muscae* («Во славу мухи»).

Упоминание о портрете или автопортрете («изображение головы Андреа») весьма интересно. Вряд ли речь идет о портрете маслом, хранящемся в Уффици, на котором изображен смуглый, тонкогубый мужчина с довольно мрачным выражением лица. Считается, что это портрет Верроккьо, но скорее всего на нем

изображен ученик мастера, Перуджино. Очень уж похожа эта картина на подписанный автопортрет Перуджино, хранящийся в Коллегио ди Камбио в Перудже.[136] В «Жизнеописаниях» Вазари имеется гравированный портрет Верроккьо, изображающий художника в среднем возрасте. Такие гравюры в конце 60-х годов XVI века производились в большом количестве, и абсолютно полагаться на их точность нельзя. Однако эта гравюра приводит нас к другому портрету. Изображенный на ней мужчина очень похож на рисунок карандашом и пером, хранящийся в Уффици и относящийся к школе Верроккьо. Это может быть портрет самого Верроккьо в возрасте сорока лет. Художника нельзя назвать красивым – широкое лицо с двойным подбородком, – но сила взгляда поражает. Этот рисунок не входит в опись имущества – в описи значится *quadro*, то есть картина, – но вполне может являться наброском к ней. Похоже, что учитель Леонардо выглядел именно так.

# Обучение профессии

> *Много есть людей, обладающих желанием рисовать и любовью к рисунку, но не обладающих художественным даром. Это узнается с детства у тех, кто нестарательны и никогда не заканчивают своих вещей тенями.*
>
> *Парижская записная книжка*
> *G, лист 25r*

Работая подмастерьем и, возможно, натурщиком в студии, Леонардо в то же время являлся учеником, или *discepolo*, маэстро Андреа. Контракт, подписанный в 1467 году, дает нам представление о том, чему должны были обучать учеников. В этом контракте художник из Падуи Франческо Скуарчьоне обязуется обучить своего ученика «принципам перспективы, когда линии рисуются в соответствии с моим методом», и тому, «как размещать фигуры в рамках этой перспективы», и «как размещать там предметы, например стул, или скамью, или дом», и как изображать «голову мужчины в изометрической проекции», и «системам обнаженного тела».[137] Таким образом, ученик должен был изучить законы перспективы и научиться изображать человеческие фигуры. Скуарчьоне также обещает снабдить ученика бумагой и обеспечить ему моделей. Такими моделями, скорее всего, были рисунки самого художника, а также некие предметы и натурщики. Ученики много времени проводили за срисовыванием моделей из альбомов самого мастера.

Бумага была дорогой, и ученики часто практиковались на деревянных панелях, рисуя на них металлическим пером. В своем знаменитом «Трактате о живописи» *(Libro dell'arte)* Ченнино Ченнини рекомендует взять «небольшую самшитовую доску шириной девять дюймов». Доску следовало загрунтовать, как это делают ювелиры, а затем покрыть костной золой, смешанной со слюной: для костной золы лучше всего брать кости кур, так как «их всегда легко найти под обеденным столом».[138] Ранние рисунки Леонардо на бумаге сделаны привычным для ученика свинцовым или серебряным пером. Лишь после этого он заполнял линии чернилами.

Прорисовка – *disegno* – являлась основой художественного обучения. Это подчеркивает и Вазари, который пишет о том, что

сер Пьеро отправил Леонардо к Верроккьо, чтобы он «изучал рисунок». Огромную роль рисунка всегда подчеркивал и сам Леонардо, когда стал мастером и у него появились ученики. Паоло Джиовио пишет: «Леонардо не позволял ученикам моложе двадцати лет прикасаться к кисти и краскам. Они должны были практиковаться свинцовым пером, тщательно копируя лучшие образцы Античности, силу природы и очертания тела с помощью простейших линий».[139] Вряд ли подобный подход существовал и в весьма коммерциализированной студии Верроккьо – Леонардо начал писать, когда ему еще не было двадцати, – но он лишний раз подчеркивает важную роль прорисовки, которой художник научился у своего мастера. У Леонардо был превосходный учитель: Верроккьо был лучшим рисовальщиком своего поколения. В знаменитой коллекции Вазари есть несколько рисунков Верроккьо, «выполненных с большой тщательностью и величайшим вкусом, и среди них несколько женских голов с прекрасным выражением лица и красивыми прическами, каким из-за красоты их постоянно подражал Леонардо да Винчи». Сохранилось множество рисунков Верроккьо. Вазари не голословен: в Британском музее хранится выполненный портрет работы Верроккьо, который явно перекликается с набросками Леонардо к «Леде», сделанными более чем тридцатью годами позднее.

Вазари также принадлежали различные рисунки Леонардо, в том числе эскизы драпировок, о которых он пишет, описывая годы ученичества художника: «Он много упражнялся в рисовании с натуры, а подчас и в изготовлении глиняных моделей фигур, одевая их в мягкие, пропитанные глиной тряпки, а затем терпеливо принимался их срисовывать на тончайших, уже сносившихся реймсских и льняных тканях, выполняя на них кончиком кисти в черном и белом цвете чудесные рисунки, о чем можно и сейчас судить по некоторым из них, сделанным его рукой и имеющимся в нашей Книге рисунков».[140] Несколько эскизов драпировок сохранилось. Некоторые из них перекликаются с драпировками на картине «Благовещение», хранящейся в галерее Уффици и являющейся самой ранней завершенной картиной Леонардо (около 1470–1472).[141] Рисунок, хранящийся в колледже Крайстчерч в Оксфорде, является наброском рукава ангела для «Благовещения». Это фрагмент большого листа, на котором, по-видимому, находился еще и эскиз головы (скорее всего, головы ангела). Несколько завитков длинных, вьющихся волос виднеются в правой части листа. Рукав можно сравнить также с рукавом ангела Сан-Дженнаро, небольшой терракотовой статуи работы Леонардо.

*Один из эскизов драпировки ткани Леонардо*

Непревзойденное мастерство Леонардо предвосхитило появление маньеристов, которые также уделяли огромное внимание изображению драпировок. «Он вышел за рамки обычных академических упражнений, – пишет Алессандро Веццози: он «выявил всю скрытую в драпировках абстракцию и силу». В увеличенном виде эскизы драпировок напоминают скалы и горы на более поздних пейзажах мастера. Драпировки продолжают привлекать его. В «Суждениях об искусстве» есть раздел, озаглавленный «Об одеяниях, драпировках и складках». «Драпировка должна быть таким образом приспособлена, – пишет Леонардо, – чтобы она не казалась необитаемой, то есть чтобы она не казалась грудой одежд, содранных с человека».[142] Художник снова и снова повторяет важную для себя мысль:

> «Материи тонкие, толстые, новые, старые, со складками прерванными и цельными, мягкие переливы; тени темные и менее темные, отраженные и неотраженные, резкие и смутные, судя по расстояниям и разным цветам; и одежды, надетые по званию: длинные и короткие, летящие и стоячие, смотря по движениям; такие, которые обвиваются вокруг фигуры, такие, которые топорщатся и которые взлетают подолами вверх или вниз».[143]

Еще один ранний рисунок Леонардо самым тесным образом связан с «Благовещением». Речь идет об эскизе лилии (см. иллюстрацию 3). Эскиз выполнен черным мелом, затем прорисован чернилами и сепией. Эскиз напоминает лилию из «Благовещения», но наклон цветка на нем иной. Этот цветок более похож на лилию с картины Верроккьо «Мадонна с младенцем и двумя ангелами» (Национальная галерея, Лондон), но картина сохранилась не полностью, и мы можем видеть лишь часть цветка. В нижней трети листа есть тонкие линии, которые сложно увидеть на репродукции. Судя по всему, это геометрическое изучение перспективы, что говорит о том, что рисунок был сделан в годы ученичества.

Еще одной частью обучения было моделирование в глине и терракоте, Вазари пишет, что Леонардо «еще смолоду вылепил из глины несколько голов смеющихся женщин, с которых, пользуясь искусством формования, до сих пор еще делают гипсовые слепки, равно как и детские головы, казавшиеся вышедшими из рук мастера». Эти «смеющиеся женщины» не сохранились. Хотя на монументальных скульптурах Верроккьо мы видим множество херувимов-путти, ничто не указывает на то, что они были выполнены Леонардо.

Карьера Леонардо в скульптуре загадочна. Существует прекрасная терракотовая голова, *«Cristo giovanotto»*, или *«Молодой Христос»*, которую приписывают Леонардо, хотя мнения специалистов о том, является ли эта работа ранней или была создана в середине 90-х годов XV века (в процессе работы над «Тайной вечерей»), расходятся. Возможно, это «маленькая голова», позднее приобретенная Джованни Паоло Ломаццо:

> «Я также приобрел маленькую терракотовую голову Христа в детстве *(fancuillo)* работы самого Леонардо Винчи. В ней чувствуется простота и чистота мальчика, но в то же время мудрость, разум и величие. Эту голову окутывает нежность юности, и в то же время чувствуешь зрелость и мудрость».[144]

Ломаццо мог многое рассказать о скульптурных работах Леонардо, поскольку он видел утерянную ныне рукопись, в которой Леонардо рассуждает о скульптуре как о «сестре живописи» и говорит: «Я наслаждался ею, наслаждаюсь ею и сейчас». Ломаццо утверждал, что не раз становился «свидетелем» того, как Леонардо занимался скульптурой – лепил «коней, их ноги и головы, а также человеческие головы Девы Марии и молодого Христа, и множество голов стариков».[145] Это замечание (если предположить, что Ломаццо точно цитирует утерянную рукопись) возвращает нас к знаменитому листу из Атлантического кодекса, датируемому 1482 годом, на котором Леонардо перечисляет работы, завершенные им перед отъездом в Милан. Некоторые из них – «множество голов стариков», «множество обнаженных фигур», «множество ног, ступней и жестов *(attitundini)*» – вполне могут быть скульптурами или глиняными моделями, а не рисунками.[146]

У мастера Леонардо должен был изучить также технику изготовления форм и резьбы рельефов *(rilievo)*. В Лувре хранится барельеф, явно изготовленный в мастерской Верроккьо. Двух ангелов на нем приписывают Леонардо, поскольку они очень напоминают ангела с картины «Крещение Христа». Вазари упоминает о бронзовом барельефе, на котором Верроккьо изобразил воинственного царя персов Дария. До наших дней он не сохранился, но практически с полной уверенностью можно говорить о том, что изображение этого барельефа мы видим на рисунке Леонардо, хранящемся в Британском музее.[147]

*Рисунок профиля воина, по-видимому срисованный с барельефа Верроккьо*

После изучения перспективы и лепки глиняных моделей ученики переходили наконец-то к живописи. Мы не знаем, когда начал писать Верроккьо и кто был его учителем. Первое упоминание о нем как о художнике относится к 1468 году, когда он представил эскизы для серии картин на тему семи добродетелей для Палаццо делла Мерканция, хотя, по-видимому,

писал он и до этого.[148] Мастер чаще всего писал небольших и средних «Мадонн с младенцем». Сохранилось множество картин в этом стиле, который называют верроккьевым. Предшествовали им пышные, глянцевые мадонны Фра Филиппо Липпи, в которых явно чувствовалось фламандское влияние. Мадонны Верроккьо красивы, но в то же время в них чувствуется движение, что неудивительно, принимая во внимание скульптурный опыт Верроккьо. Самой ранней картиной мастера можно считать «Мадонну с младенцем», хранящуюся в Берлине и датируемую 1468 годом. Кроме этого можно назвать «Мадонну Раскина» из Эдинбурга, «Мадонну с младенцем и двумя ангелами» из лондонской Национальной галереи, «Мадонну морей» из Флорентийской академии, вашингтонскую «Мадонну Дрейфуса» и «Мадонну с гвоздикой» из Мюнхена. Большинство этих картин относится к началу и середине 70-х годов XV века. Все они выполнены на дереве. Холст в те годы еще не использовался. Нет никаких свидетельств того, что мастерская Верроккьо занималась фресками, – это была вотчина студии Гирландайо.

Но задолго до того, как впервые прикоснуться кистью к дереву, Леонардо должен был изучить основы живописи. Он должен был изучить различные породы дерева – тополь, грецкий орех, грушу, рябину. В студии шире всего использовали тополь, особенно белый тополь, называемый *gattice*. Это была дешевая, удобная в работе древесина, которой пользовались плотники и столяры. Леонардо должен был научиться готовить различные виды грунтовки, гипсовой белой клеевой основы, которой покрывали дерево и по которой впоследствии писали красками. Последние слои шелковистой грунтовки *gesso sottile* давали гладкую, блестящую белоснежную поверхность, которая практически не впитывала краску. Позднее Леонардо начал экспериментировать с более сложными составами грунтовки:

> «Для приготовления доски, чтобы на ней писать, дерево должно быть кипарисом, или грушей, или рябиной, или орехом; ты укрепишь ее мастикой и смолой, дважды очищенной, и белилами или, если хочешь, известкой и поместишь в раму, чтобы она могла раздаваться и ссыхаться в зависимости от сырости или сухости; потом ты дважды или трижды дашь ей царской водки с раствором мышьяку или сулемы, потом дашь ей кипящего льняного масла так, чтобы оно всюду проникло, и, прежде чем она остынет, слегка протри ее суконкой, чтобы она казалась сухой, и сверху стеком наложи жидкий лак и белила; потом, когда высохнет,

облей мочой и высуши».[149]

Подготовленная таким образом доска была готова для дальнейшей работы: перенесения подготовительных рисунков на девственно-белую поверхность. Чаще всего использовался полномасштабный рисунок всей композиции – «картон» от итальянского *cartone*, что означает большой лист бумаги. Контуры рисунка прокалывались тонкой иглой. И сегодня можно видеть множество мелких дырочек на многих старинных рисунках. Картон накладывался на доску и припорашивался мелко смолотым углем или пемзой. Этот процесс называли «пунсировкой» (по-итальянски *spolveratura*). Пыль проникала через дырочки на рисунке и оставляла следы на доске. После этого доска была готова для рисования.

Сначала Леонардо рисовал темперой, но очень скоро главным видом живописи стала масляная. Темпера – это любое связующее вещество, которое «смягчает» порошковые краски и делает их пригодными для живописи. Однако в эпоху Кватроченто темпера была исключительно яичной: краски смешивали со свежими яичными желтками (или для иллюстрирования рукописей с яичными белками), а затем разводили водой. Яичная темпера очень быстро сохнет, хотя в сухом состоянии становится на несколько тонов светлее. Она отличается прочностью и долговечностью. Великолепные фрески Флоренции – Мазаччо в Кармине, Гоццоли во дворце Медичи, Гирландайо в церкви Санта-Мария-Новелла – были написаны по сырой штукатурке темперой. А значит, в любой боттеге должны были быть куры, которые несли яйца, необходимые для работы живописцев.

Масляная живопись уже появилась – эту технику завезли из Нидерландов. Но в этот период она использовалась как завершающий штрих, придающий матовой поверхности темперы блеск и глянец. Масло было декоративной добавкой к темпере.[150] Леонардо жил в переходный период: он учился писать темперой, но очень скоро понял все преимущества масла и достиг совершенства в этой области. Темпера очень быстро сохла, из-за чего тени приходилось изображать линиями (прямой и перекрестной штриховкой). Масло позволяло работать кистью, придавать краскам глубину и оптическую сложность – знаменитую дымку, *sfumato*, ставшую отличительной особенностью картин Леонардо. Леонардо всегда стремился к совершенству, а работая маслом, он мог не спешить.

Ученики должны были детально изучить все разнообразие красок – материалы, из которых они готовились, способы приготовления, эффект, получаемый от смешивания различных

красок. Некоторые краски получали из местных почв (охра, умбра, сиена). Другие имели растительное происхождение (растительная чернь). Третьи являлись результатом токсичных, но довольно простых химических процессов (свинцовые белила, свинцово-оловянный желтый). Все это составляло основу палитры художника. Для изображения тела использовалась смесь желтой охры, растительной черни и свинцовых белил. Ченнино называл эту смесь *verdaccio*.

Но для ярких оттенков, необходимых художнику и его заказчикам, были нужны экзотические материалы. Самым замечательным пигментом в ранней итальянской живописи был поэтический синий, который называли *oltremare*, или ультрамарином. Его получали из истолченного лазурита. Лазурит – это минерал класса силикатов, содержащий серу. Название «ультрамарин» связано вовсе не с синевой моря, как можно было бы подумать. Просто эту краску привозили из-за моря. Лазурит был очень дорог и ценился очень высоко. Использование этой краски сильно повышало престиж художника и ценность картины. В контракте Гирландайо на картину «Поклонение волхвов» (1485) было записано, что «синяя краска должна быть ультрамарином по цене 4 флорина за унцию», хотя в то время существовали более дешевые заменители, как, например, прусская синяя и медная синь.[151]

Еще одним очень важным минеральным пигментом был зеленый малахит, который широко использовался для изображения пейзажей и листвы,[152] а также ярко-красный пигмент *vermiglio*, или вермильон, который получали из толченой киновари (красный сульфид ртути). Название этого пигмента происходит от латинского слова *vermiculus*, означающего маленького червя. Красный цвет вермильона был похож на краску, получаемую из насекомых, то есть на кармин. Из насекомых получали и лак, который добавляли к пигментному порошку, чтобы придать краске блеск.

Рецепты производства различных оттенков помещались в популярных справочниках и руководствах, таких как «Трактат о живописи» Ченнино Ченнини или «Комментарии» Гиберти. Много таких рецептов мы находим и в рукописях самого Леонардо. В Атлантическом кодексе мы читаем:

> «Чтобы получить красивый зеленый цвет: возьми зелень и смешай с мумией, и получишь самую темную тень; потом для более светлой – зелень и охру, а для еще более светлой – зелень и желтую, а для светов – чистую желтую; потом возьми зелень и индийскую шафранную и

> лессируй поверх всего. Чтобы получить красивый красный цвет: возьми киноварь, смешанную со жженой охрой, – для темных теней, а для более светлых – красную охру и киноварь, а для светов – чистую киноварь, потом лессируй хорошими белилами…»[153]

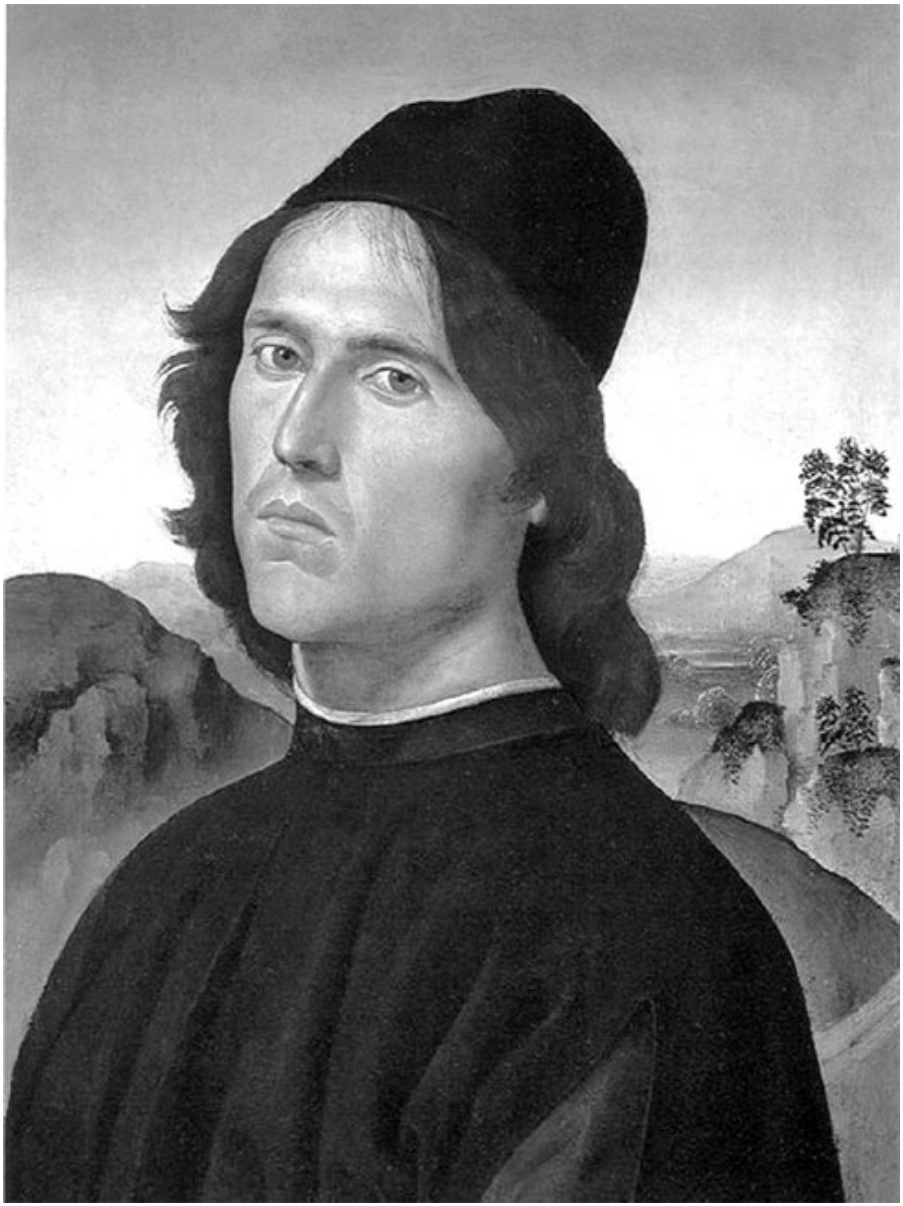
Список компонентов объясняет, почему художник был членом гильдии врачей, аптекарей и торговцев текстилем. Аптекари имели дело с экзотическими веществами всех сортов. К ним приходили за специями, лекарствами, травами, микстурами и различными снадобьями. Старомодные итальянские аптеки и сегодня называются *spezierie*, то есть лавками, торгующими специями. В аптеках художники приобретали многие необходимые для приготовления красок ингредиенты. Во Флоренции поставщиками пигментов были монахи монастыря Сан-Джусто алле Мура. Здесь покупали краски Филиппо Липпи, Боттичелли, Гирландайо и Микеланджело. Постоянным покупателем был и Леонардо, который летом 1481 года заплатил четыре лиры за «одну унцию *azzuro* (медной сини), купленную у братьев во Христе».[154]

Ученик художника должен был овладеть всеми этими техническими знаниями, но ограничиться этим он не мог. Ему предстояло овладеть иными, менее физическими знаниями. Боттега была не только мастерской и фабрикой по производству произведений искусства. Здесь собирались художники, здесь обсуждали новые идеи, спорили, пробовали новые приемы. Для необразованного Леонардо это был настоящий университет.

Ближе всего по стилю к Верроккьо Сандро Боттичелли. Он был независимым художником, но самые ранние его работы выполнены буквально по моделям Верроккьо. А может быть, Верроккьо копировал работы Боттичелли. Мы не знаем, кто был учителем Верроккьо. Вполне возможно, что он был готов учиться у более молодого художника, учившегося у великого Филиппо Липпи и ставшего после его смерти в 1469 году учителем его незаконнорожденного сына Филиппино. В конце 60-х – начале 70-х годов XV века Боттичелли должен был оказать значительное влияние на становление Леонардо как художника. И это влияние явственно чувствуется в фигуре ангела на «Благовещении». Стилизованная балетная поза словно сошла с картин Боттичелли. Боттичелли был на семь-восемь лет старше Леонардо. Он был довольно суровым человеком и стал последователем Савонаролы, хотя Вазари называет его весельчаком и шутником.

Леонардо оставил мало замечаний о своих современниках, но о Боттичелли он написал. Тон записи на удивление критичен.

Леонардо называет пейзажи Боттичелли «скучными» и, несомненно, имеет в виду нереальные, сказочные леса художника, когда пишет: «Не поступай так, как делают многие: не пиши все виды деревьев, даже равно удаленные от тебя, одним тоном зеленого». Еще один укол мы находим в шутливых жалобах Леонардо на недостаток «украшений» в «Благовещении»: «Я видел на днях ангела, который, казалось, намеревается своим Благовещением изгнать Богоматерь из ее дома посредством движений, выражавших такое оскорбление, какое можно только нанести презреннейшему врагу, а Богоматерь, казалось, хочет в отчаянии выброситься в окно». По-видимому, Леонардо имеет в виду «Благовещение», написанное Боттичелли для семьи Гуарди примерно в 1490 году. Позу ангела можно счесть чересчур агрессивной, хотя подобная интерпретация будет совершенно ошибочной. Сходную критику мы обнаруживаем в замечаниях относительно перспективы, которые начинаются так: «Сандро, ты не говоришь, почему такие вторые вещи кажутся ниже, чем третьи». Это замечание явно относится к картине Боттичелли «Мистическое Рождество», написанной в 1500 году. Ангелы на ней расположены по иерархии в нарушение законов перспективы. [155] Впрочем, подобная придирчивость нехарактерна для Леонардо. Объяснить ее можно с психологической точки зрения: художнику хочется превзойти того, кто оказал на него влияние в молодости, стать иным, не похожим на своего кумира. Имитацию и подражание Леонардо всегда считал признаком слабости.



*Флорентийские художники. Вверху слева: предположительно портрет Андреа дель Верроккьо, сделанный одним из его учеников. Вверху справа: Сандро Боттичелли, предполагаемый автопортрет с картины «Поклонение волхвов», около 1478. Внизу слева: Пьетро Перуджино, автопортрет, 1500 Внизу справа: Лоренцо ди Креди, автопортрет, 1488*

Еще одним членом боттеги был Пьетро Вануччи, известный под именем Иль Перуджино – «перуджиец». Он родился в конце 40-х годов в окрестностях Перуджи. Учился Перуджино у

умбрийского мастера – скорее всего, у Пьеро делла Франческо. Затем он перебрался во Флоренцию, где ему уже не пришлось быть младшим учеником, подобно Леонардо. Во флорентийском документе 1472 года перед его именем стоит звание «Маг» (то есть *magister* или *maestro*). Подобно Леонардо, Перуджино быстро понял преимущества масляной живописи. Имя Перуджино стоит рядом с именем Леонардо в хрониках Джованни де Сантиса, отца художника Рафаэля:

> *Due giovini par d'etade e par d'amori*
> *Leonardo da Vinci e'l Perugino,*
> *Pier della Pievem ch'è un divin pittore.*

Сантис описывает Леонардо и Перуджино следующим образом: «два молодых человека, равные по возрасту и равные в любви». Однако «божественным художником» он называет только одного – Перуджино.[156]

Еще одним известным учеником Верроккьо был красивый сын ювелира, Лоренцо ди Креди. Он был моложе Леонардо (Креди родился в 1457 году) и являлся младшим в студии. Самая ранняя его работа, «Мадонна с младенцем, святым Иоанном Крестителем и святым Донатом», находится в Пистое. Работа над этой картиной была начата в 1476 году. Один из приделов (узкие расписные панели, располагающиеся в нижней части) этого алтаря – небольшое «Благовещение», написанное под влиянием картины Леонардо, а возможно, и в сотрудничестве с художником.[157] В 1480 году овдовевшая мать Креди записала в налоговой декларации, что Лоренцо заработал в студии за год двенадцать флоринов. По-видимому, это была основная сумма, к которой прибавлялись вознаграждения за отдельные работы. После того как в начале 80-х годов XV века Верроккьо уехал в Венецию, руководство мастерской взял на себя Креди. Верроккьо назвал его своим наследником и душеприказчиком.[158] Вазари пишет, что Верроккьо «любил» Лоренцо больше других учеников – возможно, в этом замечании есть намек на гомосексуальность, справедливость которого нам неизвестна. Часто утверждают, что с гомосексуальными отношениями Леонардо «познакомился» именно в мастерской Верроккьо, однако подобные утверждения не подкрепляются никакими доказательствами.

Мы ничего не знаем об отношениях Леонардо с Перуджино или Креди. Он ни разу не упоминает о них в своих рукописях – как, впрочем, не упоминает и о своем учителе, Андреа дель Верроккьо. Едкая критика или гробовое молчание: похоже, Леонардо не испытывал благодарности к художникам, у которых

и с которыми он учился.

Наконец ученик был готов приступать к живописи. На практике это означало, что ему могли поручить написать какую-то часть картины. Во время Ренессанса живопись была искусством совместным. Картина известного художника была написана им лишь частично, а большую часть работы выполняли помощники и ученики, работавшие под руководством мастера. Иногда заключались контракты, ограничивавшие степень постороннего вмешательства. В одном из контрактов Пьеро делла Франческа говорилось, что «ни один художник не может браться за кисть», кроме самого Пьеро. Филиппино Липпи вынужден был согласиться с тем, что фреску в часовне Строцци в церкви Санта-Мария-Новелла он будет писать «собственной рукой, в особенности фигуры».[159] Но в целом практика использования в работе учеников и помощников была более чем распространена.

Одной из лучших картин студии Верроккьо была небольшая картина «Товия и ангел», хранящаяся в лондонской Национальной галерее. Она была написана в 1468–1470 годах. История Товии (или на итальянский манер Тобиоло) описана в апокрифической «Книге Товит». В ней рассказывается о том, что мальчик искал средство исцелить отца от слепоты. Во время своих странствий он встретил ангела Рафаила. В этом предании утверждаются столь дорогие для сердца любого человека семейные ценности, вот почему этот сюжет пользовался огромной популярностью. «Товия» Верроккьо – одна из нескольких картин, написанных на эту тему. Существует несколько картин, написанных на ту же тему братьями Поллайоло и Франческо Боттичини. И на всех картинах мы видим рыбу и собаку, являющихся частью истории. Картина Поллайоло, написанная маслом, является самой ранней из трех. Верроккьо использовал ту же композицию.[160] Но он придал двум фигурам больше энергии и движения: ветер раздувает одеяния обоих, кисточки пояса Товии игриво переплетаются с ветвями маленького деревца, нарисованного в отдалении. Но крылья ангела не так хороши, как на картине Поллайоло, да и фон прописан не столь тщательно. Верроккьо никогда не был мастером пейзажа.

Историк искусства Дэвид А. Браун пишет, что определить авторство картины можно по техническим ограничениям, которые явственно в ней видны. «Верроккьо не был мастером изображения природы, однако все существа на лондонской картине, равно как и человеческие фигуры, значительно превосходят те, что изображены на картине Поллайоло».[161] Другими словами, животные нарисованы слишком хорошо для Верроккьо. Чешуя

рыбы блестит всеми оттенками серого и белого. Несмотря на то что картина написана в традиционной технике темперы, свет и фактура поверхности переданы исключительно хорошо. Маленькая белая собачка, бегущая у ног ангела, на обеих картинах одной и той же породы – болонский терьер. Но на картине Верроккьо она живая, бодрая, жизнерадостная. Ее длинная, шелковистая шерсть развевается на ветру. Шерсть прописана настолько тщательно, что кажется прозрачной. Через нее можно увидеть ранее написанный пейзаж. Собачка похожа на голограмму, наложенную на поверхность картины, – настоящая сказочная собачка (см. иллюстрацию 4).

Собачку и рыбу явно писал не сам Верроккьо. Его крепкий, скульптурный стиль явно чувствуется в двух основных фигурах. Детали писал помощник, и, скорее всего, этим помощником был Леонардо да Винчи. Сравните шерсть собачки с волосами ангелов Леонардо, написанных в 70-х годах XV века, и это станет вам очевидно. Возможно, приложил свою руку Леонардо и к волосам Товии, буйным и непокорным, как волосы ангела на Леонардовом «Благовещении». Микроскопический анализ показывает, что завитки над ухом Товии были написаны левой рукой. Находим мы руку Леонардо и на других картинах Верроккьо. Ученик писал драпировки или какие-то части ландшафта, но это были его первые шаги – маленькая собачка, рыба, каскад вьющихся волос: все написано в нежной, сияющей манере, которая с годами будет оттачиваться и доводиться до совершенства, но навсегда останется отличительным признаком, своеобразной торговой маркой великого ученика.

*«Товия и ангел» Верроккьо*

# Зрелища

7 февраля 1469 года в честь двадцатилетнего Лоренцо Медичи во Флоренции была устроена *giostra*, турнир. Лоренцо входил в общественную жизнь города и праздновал свою близкую женитьбу на Кларисе Орсини (невеста была из Рима, и такой выбор в те годы не прибавлял Лоренцо популярности). Лоренцо торжественно проехал по улицам города в сопровождении своей свиты от палаццо Медичи до турнирной площадки на площади Санта-Кроче. Роскошь нарядов поражала воображение – шелка и бархат, жемчуга, сверкающие доспехи, белоснежный жеребец, подаренный Лоренцо королем Неаполя. Но давайте взглянем на знамя, развевающееся над головой Лоренцо. Это знамя, «штандарт из белой тафты», было специально изготовлено для такого случая. Поэт Луиджи Пульчи описывает этот штандарт так: «Вверху было изображено солнце, а под ним радуга, а в центре на лугу стояла дама в античном платье *(drappo alessandrino)*, расшитом золотыми и серебряными цветами». На фоне был изображен «ствол лаврового дерева с несколькими засохшими и одной зеленой ветвями».[162] Название лаврового дерева перекликалось с именем Лоренцо. Отец Лоренцо был тяжело болен (в конце этого года он умрет), но Лоренцо являлся цветущим молодым побегом на семейном древе.

Штандарт Лоренцо был выполнен Андреа дель Верроккьо. Он не сохранился и вряд ли может считаться одной из значительных работ художника, но тот факт, что подобная работа была поручена именно его боттеге, многое говорит о положении Верроккьо в тот момент. Штандарт Лоренцо, вне сомнения, был лучшим из тех, что можно было купить за деньги. Он напоминает нам о том, что художники были вовлечены во все визуальные аспекты общественной жизни Флоренции. Они создавали не только картины, скульптуры и архитектурные строения, но участвовали и в общественных зрелищах, и в частности в *giostra*. Флорентийский календарь был полон зрелищ на любой вкус. За неделю до Страстной недели в городе устраивался карнавал, на Пасху – торжественные крестные ходы. Весело отмечался Майский день, или Календимаджио. 24 июня отмечался день святого покровителя Флоренции – Иоанна Крестителя. На площади Синьории устраивались «львиные охоты», а на площади Санта-Кроче – футбольные матчи. Сегодня такой футбол называется *calcio storico*: двадцать семь игроков играют «больше кулаками, чем ногами». Ежегодно во Флоренции устраивались конные скачки, Палио, в которых принимали участие все округи,

*gonfaloni*. Трасса скачек пересекала город от ворот Прато до ворот Кроче. После трех ударов колокола скачки начинались. Победитель получал *palio*, кусок малинового шелка, отделанный мехом и золотыми кистями. Самым знаменитым жокеем того времени был Констанцо Ландуччи, брат Луки Ландуччи, на дневники которого мы не раз ссылались.[163]

*Портретный бюст Лоренцо Медичи работы Верроккьо*

Медичи понимали пользу подобных праздников, и при Лоренцо они устраивались очень часто. Противники могли сколько угодно твердить народу, что его права ущемляются Медичи и их ставленниками, но принцип «хлеба и зрелищ»

действовал безотказно. А кроме того, Лоренцо и сам любил праздники. Карнавал превратился в потрясающее зрелище. По городу проходили факельные шествия, проезжала процессия из красиво украшенных повозок – предшественниц современных карнавальных платформ. Каждая повозка символизировала определенную гильдию. Многие карнавальные песни также были связаны с различными профессиями – «Песня портных», «Песня маслоделов» и т. п. Однако при Лоренцо пошла мода на более утонченные, классические или мифологические сюжеты. Праздничные повозки стали триумфом политической риторики: их даже называли *trionfi* (то есть триумфами). В этом названии слышались отголоски буйных празднеств Древнего Рима, но в то же время оно подчеркивало силу и славу Медичи. Как и прежде, повсюду распевали веселые песни и разыгрывали непристойные сценки, но теперь находились и те, что заказывал «Песню продавцов сладостей» или «Триумф Ариадны и Вакха», написанные самим Лоренцо, а также произведения его друзей Аньоло Полициано и Луиджи Пульчи. Большим специалистом в подобном жанре был и герольд Лоренцо, Батиста дель Оттонайо.

Турниры и карнавалы Медичи пользовались огромной популярностью. Для подобных празднеств был необходим и соответствующий инвентарь – штандарты, знамена, костюмы, маски, доспехи, чепраки и триумфальные повозки. Мастерская Верроккьо и ей подобные трудились не покладая рук. Нельзя сказать, что Леонардо привлекали такие развлечения, но театр ему нравился. Почти с уверенностью можно сказать, что Леонардо должен был присутствовать на *giostra* Лоренцо – ведь он работал над штандартом. Леонардо любил лошадей, восхищался мастерством наездников. Позднее в Милане он сам принимал участие в подобных турнирах. Я полагаю, что мы наверняка могли бы встретить Леонардо в толпе, собиравшейся вокруг Дуомо в Пасхальное воскресенье, чтобы увидеть знаменитое *scioppio del carro*, церемонию, символизирующую схождение Святого Духа. Повозка, наполненная фейерверками, двигалась к собору от ворот Прато, где ее взрывали с помощью искусственной голубки, спускавшейся по проволоке, натянутой между Дуомо и Баптистерием. Возможно, чертеж механической птицы на проволоке, который мы видим в Атлантическом кодексе с подписью «птица для комедий», связан с воспоминаниями о флорентийской Пасхе. Ранние биографы сходятся в том, что Леонардо создавал летательные аппараты театрального, иллюзорного толка: «Из обычных материалов он изготавливал птиц, которые могли летать».[164]

Еще одной формой публичного театра были священные

представления, *sacra rappresentazione*, флорентийский аналог средневековых английских мираклей. Эти представления устраивались в церквях и часовнях в праздничные дни. Мистерии разыгрывали мальчики-прихожане. Финансировали эти представления Медичи и другие богатые люди города. В мистериях использовались «спецэффекты» – декорации менялись с помощью огромного вращающегося диска, актеры взлетали в воздух с помощью тросов и веревок. Вазари пишет о том, что многие подобные устройства, или *ingegni*, придумал Брунеллески. В Сан-Феличе представления устраивались в день Благовещения, то есть 25 марта. Под потолочными балками устраивались небеса, а в нефе монтировали дом Марии. Ангел Гавриил спускался из-под потолка на деревянном облаке. Еще одно популярное представление проходило в день Вознесения Господня в монастыре Кармине. В мистерии ставились те же религиозные сцены, что и изображенные художником. Актеры доступным для народа языком рассказывали о том, что изображено на картинах. Вот что написал епископ, посетивший представление в день Благовещения: «Ангел Гавриил был красивым юношей в белоснежном одеянии, расшитом золотом. Он в точности напоминал ангелов, как их изображают на картинах». Готовясь писать собственное «Благовещение», Леонардо наверняка не раз присутствовал на подобных представлениях.[165]

В особой мере любовь к мистериям у Леонардо проявилась гораздо позднее, в Милане, но ее корни, несомненно, уходят в турниры, процессии и *sacre rappresentazioni* Флоренции Медичи. Мы видим Леонардо – красивого, немного циничного молодого человека, стоящего поодаль от толпы, восторженного, но в то же время внимательного, наблюдающего и рассчитывающего, постоянно думающего о том, как все это можно сделать.

В 1471 году Верроккьо и его помощники занимались подготовкой еще одного зрелища: официального визита герцога Миланского. Лоренцо Медичи поручил Верроккьо изготовить шлем и доспехи «в римском стиле» в подарок герцогу. Им предстояло также по-новому оформить гостевые апартаменты во дворце Медичи. Это первое упоминание о контакте Леонардо с кругом Медичи – пока только в роли оформителя интерьеров, не более того, – а также о контакте с миланским двором, где ему предстоит провести не один год.

Визит был довольно противоречивым. Старый герцог, Франческо Сфорца, был одним из верных союзников Медичи, но его сын, Галеаццо Мария Сфорца, пришедший ему на смену в 1466 году, пользовался дурной репутацией. Это был злобный

распутник, а слухи о его жестокости леденили кровь. Миланский историк Бернардино Корио пишет о том, что «он совершал поступки слишком постыдные, чтобы писать о них». Писали же о том (хотя уверенности в справедливости этих записей нет), что он «насиловал девственниц и похищал жен других мужчин», отрубил руки мужчине, жену которого он похитил, и приказал казнить браконьера, заставив его проглотить целого зайца.[166] Враги Медичи считали, что приглашать молодого герцога во Флоренцию не следует и что было бы лучше возобновить прежние отношения с Венецией, но Лоренцо считал, что хорошие отношения с Миланом – залог процветания Флоренции. Жена миланского герцога, Бона Савойская, была дочерью короля Франции, что придавало визиту дополнительный вес.

Блестящая кавалькада герцога прибыла во Флоренцию 15 марта 1471 года. Представить себе размеры свиты можно по документу из миланских придворных архивов, озаглавленному *«Le liste dell'andata in Fiorenza»*. Около восьмисот лошадей доставили во Флоренцию придворных, священников, дворецких, парикмахеров, поваров, музыкантов, псарей, сокольничих, церемониймейстеров, пажей, горничных и лакеев (среди которых был Большой Иоганн).[167] На портрете Галеаццо, написанном Пьеро дель Поллайоло, по-видимому, во время этого визита, мы видим мужчину с крючковатым носом, сардоническим изгибом бровей и небольшим ртом. Прибыл во Флоренцию и младший брат Галеаццо, Людовико, которого за смуглую кожу прозвали Иль Моро, то есть «Мавром». Людовико был еще подростком, не принимавшим участия в миланской политике. Он приехал только для того, чтобы наблюдать. Через десять лет после первой встречи Леонардо отправится на север под его покровительство.

В свете того, что нам известно, представляет интерес реакция флорентийцев на визит герцога. В миланцах было нечто такое, что пока бессознательно привлекало молодого Леонардо. Макиавелли критиковал гедонизм – как мы бы сказали сейчас, «потребительскую культуру», – свойственный молодым флорентийцам того времени, и связывал его с пагубным влиянием прибывших в город миланцев:

> «Однако появились во Флоренции те злосчастья, которые обычно порождаются именно в мирное время. Молодые люди, у которых оказалось больше досуга, чем обычно, стали позволять себе большие расходы на изысканную одежду, пиршества и другие удовольствия такого же рода, тратили время и деньги на игру и на женщин. Единственным их умственным занятием стало

появление в роскошных одеждах и участие в состязании в красноречии и остроумии, причем тот, кто в этих словесных соревнованиях превосходил других, считался самым мудрым и наиболее достойным уважения… Все эти повадки были еще усугублены присутствием придворных герцога Миланского… И если герцог нашел Флоренцию полной куртизанок, погрязшей в наслаждениях и нравах, никак не соответствующих сколько-нибудь упорядоченной гражданской жизни, то оставил он ее в состоянии еще более глубокой испорченности».[168]

Мы не знаем, что подтолкнуло Леонардо в начале 80-х годов XV века перебраться в Милан, но возможно, что одной из причин были те самые «придворные повадки», столь сурово осуждаемые Макиавелли, яркая одежда, остроумная речь, женственные манеры. Все это было ему гораздо ближе, чем буржуазная строгость республиканской Флоренции.

В честь герцога также устраивались *sacre rappresentazioni*, в том числе и «Схождение Святого Духа на апостолов» в церкви Санто-Спирито (Святого Духа), построенной Брунеллески на берегу Арно. 21 марта, ночью, во время представления возник пожар, вызвавший панику и причинивший серьезный ущерб. Многие сочли его знамением, Божьей карой миланцам, погрязшим в роскоши и разврате, предававшимся веселью даже в дни Великого поста. Но искра этого пожара навсегда сохранилась в памяти Леонардо.

# На фонаре

В 1470-м или в начале 1471 года малоизвестный флорентийский художник Биаджио д'Антонио Туччи написал картину «Товия с тремя архангелами» на популярный сюжет, уже использованный Верроккьо и Леонардо.[169] За фигурами изображен знакомый вид Флоренции – стены, башни, холмы, а в центре огромный купол собора. Пейзаж весьма достоверен. Биаджио писал то, что видел в действительности. А увидел он высокие и довольно сложные леса вокруг мраморного фонаря в верхней части собора. Картина Туччи стала уникальным визуальным документом эпохи. Художник зафиксировал окончание работ над собором. В основном купол был завершен за пятьдесят лет до этого под руководством Брунеллески, – «соперничающий с самим небом», по выражению Вазари. Но купол так и не был увенчан шаром и крестом, как планировал архитектор. Этот проект теперь доверили мастерской Верроккьо. Если рассмотреть картину Туччи под увеличительным стеклом, то на лесах можно увидеть крохотные фигурки. И одной из этих фигурок мог быть помощник Верроккьо, Леонардо да Винчи.

Престижный заказ в сентябре 1468 года Верроккьо поручила *fabbriceria* собора, то есть строительный отдел, как мы сказали бы сегодня. Следующей весной он отправился в Венецию и Тревизо, чтобы приобрести высококачественную медь для шара. Шар, или, как его называли, *palla*, был восемь футов в диаметре и весил более двух тонн.[170] Как пишет Вазари, «нужно было проявить и талант, и тщательность, чтобы можно было, как это и делается, войти в него снизу, так же как и снабжая его должными креплениями, чтобы ветры не могли причинить ему вреда». Форма для этого шара, по-видимому, и была той самой «сферой», которая упоминается в посмертной описи имущества Верроккьо.

В понедельник, 27 мая 1471 года, шар был установлен на вершине мраморного фонаря, венчавшего собор, в 350 футах над землей. В бухгалтерских книгах собора зафиксирована выдача двух лир на то, чтобы «купить хлеб и вино для рабочих, которые поднимали шар». Работа по установке и закреплению шара на основании длилась три дня. 30 мая в верхней части шара был установлен крест. В толпе, собравшейся у собора, был и аптекарь Лука Ландуччи: «Они установили крест на шаре, и тогда каноники и многие другие поднялись и пели *Te Deum*». В бухгалтерских книгах мы читаем, что три лиры были выплачены «герольдам Паладжио (то есть Синьории)… за беспокойство, когда они играли на фонаре во время установки креста».[171]

Леонардо знал об этом проекте не понаслышке. Он принимал участие в решении возникавших инженерных проблем. В одной из его записных книжек мы находим такую запись: «Подумай о тех средствах, при помощи которых был припаян шар на Санта-Мария-дель-Фьоре».[172] Эта запись относится примерно к 1515 году, когда Леонардо занимался изготовлением параболических зеркал, для чего ему приходилось спаивать множество граней. Леонардо вспоминает события более чем сорокалетней давности, когда он, будучи еще юным помощником, принимал участие в серьезном проекте.

Разумеется, нет никаких свидетельств того, что Леонардо поднимался на строительные леса над крышами Флоренции, «бросая вызов самому Небу». Но где еще ему было быть в то время?

Этот проект приблизил Леонардо к работам легендарного уже в те времена Филиппо (или Пиппо) Брунеллески, архитектора, создавшего купол. Этот человек многое сделал для того, чтобы придать новый статус архитекторам-инженерам Ренессанса. Брунеллески был маленьким, некрасивым, вспыльчивым человеком. Вазари называет его внешность «невзрачной», но в то же время говорит, что он «обладал гением столь возвышенным, что поистине можно утверждать, что он был ниспослан нам небом, чтобы придать новую форму архитектуре». Знаменитая история о яйце раскрывает нам неповторимое обаяние этого человека. Мы знаем, что во время конкурса на строительство купола Брунеллески отказался обнародовать свой план, но сумел победить благодаря заключенному пари. Он сказал, что «тот из них сделает купол, кто сумеет стоймя утвердить яйцо на мраморной доске и этим путем обнаружит силу своего ума». Тут же было принесено яйцо, и никто так и не сумел поставить его на мраморе. Тогда вперед вышел Филиппо, «изящно взял яйцо в руки и, ударив его задком о мраморную доску, заставил его стоять». Соперники заявили, что и «они так же сумели бы сделать», но Филиппо рассмеялся и сказал, «что они и купол бы сумели построить, если бы увидели модель и рисунок».[173] История эта – типичный апокриф, но она отражает оригинальность мышления и склонность к позерству, свойственные Брунеллески, не желавшему ни с кем делиться своими секретами. Всю жизнь он боялся, и порой справедливо, того, что его идеи будут украдены и скопированы. Та же черта впоследствии будет свойственна и Леонардо.

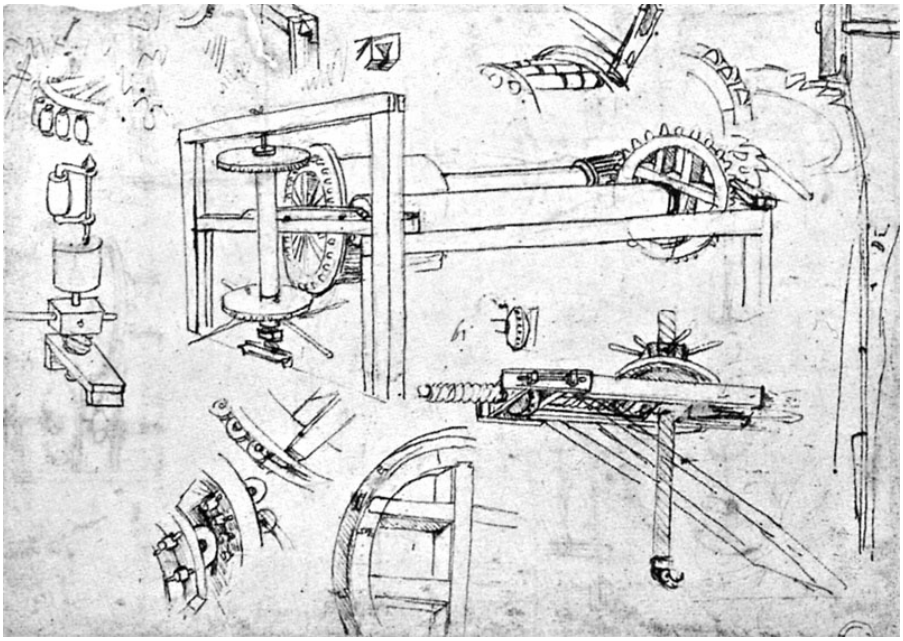
*Собор Флоренции. Купол, фонарь и шар*

Купол флорентийского собора и по сей день остается чудом европейской архитектуры. За последние 600 лет это самый огромный кирпичный купол в мире. По современным оценкам, на его строительство ушло около четырех миллионов кирпичей, и вес его составляет около 36 тысяч тонн. Этот купол был построен без «кружала» (деревянной рамы, поддерживающей кирпичную кладку). В действительности мы имеем дело с двумя куполами, которые расположены один внутри другого: диаметр внешнего

составляет 180 футов. Оба купола состояли из восьми самоподдерживающихся арочных сегментов, строящихся одновременно и укрепленных круговыми стяжками.[174] Одной из новаторских идей Брунеллески была удивительно эффективная система безопасности: всего один каменщик разбился насмерть за время строительства купола – уникальное явление для того времени.

Размещение двухтонного медного шара на вершине купола представляло собой инженерную задачу не менее сложную, чем та, с которой столкнулся Брунеллески. Для начала нужно было решить, как поднять шар на такую высоту. Участие Леонардо в проекте позволило ему попасть в мастерские собора и познакомиться со знаменитыми чертежами Брунеллески. Записи и зарисовки отдельных деталей устройства Брунеллески мы находим в записных книжках Леонардо в Атлантическом кодексе. Все они датируются концом 70-х годов XV века, и, по-видимому, они связаны с работами в соборе. Аналогичные машины мы находим в записных книжках других инженеров Ренессанса, но то, как Леонардо выделяет и анализирует отдельные элементы, показывает, что он работал над собственными механизмами.[175] На одном чертеже показана *collo grande* («большая шея»), машина, построенная Брунеллески в 1421 году. С ее помощью к вершине купола поднимали кирпичи и другие тяжести. Это механизм зубчатой передачи, что говорит о том, что для подъема и спуска тяжестей не приходилось использовать животных, вращающих лебедку для изменения направления. На другом чертеже показан вращающийся кран Брунеллески, предназначенный для обеспечения прочного и точного размещения кирпичей во время строительства собора. На следующем чертеже показан кран, движущийся по круговым рельсам. Все эти устройства использовались при подъеме и закреплении медной сферы.[176]

Размышляя над морской военной системой в конце 80-х годов XV века, Леонардо замечает, что он должен «соорудить одно из трех устройств, таких, как использовались в Опера ди Санта-Либерата».[177] Леонардо использует еще одно название флорентийского собора и ссылается на другой найденный в мастерской собора механизм Брунеллески – для удержания тросов в натянутом состоянии. Примерно в то же время Леонардо сам много размышляет над принципами строительства куполов и сводов, поскольку работает над проектом Миланского собора. Мы не раз находим в записных книжках Леонардо ссылки на механизмы Брунеллески, а на более позднем чертеже показана кладка кирпичей «в елку», как на великом куполе флорентийского собора.[178]



*Техническая проработка реверсивного подъемника Брунеллески, выполненная Леонардо*

Сегодня к основанию фонаря Дуомо можно подняться. Лестница из 463 каменных ступеней ведет нас от входа на южную сторону трансепта. Здесь можно выйти на нижний обод купола и увидеть город с высоты птичьего полета. Вы увидите виа Гибеллина, где когда-то находилась боттега Верроккьо, а на север от нее огромный куб из песчаника – дворец Медичи.

Здесь стоял Леонардо летним днем 1471 года. Он не мог не чувствовать величия этого момента. От высоты захватывало дух, гений Брунеллески поражал воображение. Это был настоящий момент Ренессанса.

# Первые картины

Летом 1472 года в возрасте двадцати лет Леонардо стал членом флорентийского братства художников, Компанья ди Сан-Лука. В книгах сохранилась запись о том, что «Лионардо ди сер Пьеро да Винчи *dipintore*» внес 32 сольди за право членства. 16 сольди составлял ежегодный взнос, который выплачивался частями ежемесячно начиная с 1 июля 1472 года, и 10 сольди как вклад на празднество святого апостола Луки, которое должно было состояться 18 октября.[179] Святой апостол и евангелист Лука, который, как гласит предание, написал с натуры портрет Девы Марии, является святым покровителем художников. В том же году членами братства стали Верроккьо, Боттичелли, Перуджино, Доменико Гирландайо, братья Поллайоло и Филиппино Липпи – сливки флорентийского искусства 70-х годов XV века.

Компанья ди Сан-Лука была основана в середине XIV века и объединила художников, работавших в разных жанрах. Такие же сообщества были организованы в Сиене и Милане, а позднее в Париже, Риме и Лондоне. (Лондонское общество, Клуб святого Луки, или «Виртуозы», было основано в 1638 году Антонисом Ван Дейком. Художники собирались в таверне «Роза» на Флит-стрит.) Флорентийское общество имело религиозную окраску, но в то же время оставалось художественным «клубом» и, несомненно, весьма веселым. Это сообщество не походило на гильдию художников, Арте деи Медичи е Специали, хотя и выполняло некоторые ее функции. Многие члены сообщества являлись в то же время и членами гильдии, однако это было не обязательно (что показывает присутствие в регистре 1472 года Филиппино Липпи, которому было всего пятнадцать лет и который никак не мог быть членом гильдии). На практике влияние гильдии художников неуклонно сокращалось, и многие художники предпочитали не вступать в нее. Снижение влияния было связано с тем, что художники постоянно переезжали с места на место в поисках богатых покровителей, гильдия же была строго привязана к определенному месту. Искусство постепенно выходило на национальный и международный рынок. Мы не знаем, стал ли Леонардо членом Арте деи Медичи е Специали (записи гильдии сохранились не полностью), но никаких свидетельств того не существует.

Записи Компанья ди Сан-Лука тоже весьма фрагментарны. Непонятно, почему все эти художники присоединились к обществу в одном и том же году. Возможно, раньше в делах

сообщества царил некий беспорядок. Тем не менее появление Леонардо в *libro rosso* является важной вехой в весьма неясной хронологии его художественного развития. В середине 1472 года его уже называют *dipintore*, то есть практикующим художником.

Какие же картины написал Леонардо к этому времени? Тут возможны различные варианты. Оставим в стороне участие Леонардо в работе над картиной Верроккьо «Товия и ангел». Наиболее очевидный ответ – «Благовещение», ныне хранящееся в галерее Уффици (см. иллюстрацию 5). По-видимому, картина была написана для монастыря Святого Варфоломея в Монте-Оливето, городке, расположенном на холмах к юго-западу от Флоренции. До конца XVIII века картина находилась именно в этом монастыре.[180] В 1867 году ее приобрела галерея Уффици. В соответствии с этикеткой на оборотной стороне доски до этого картина находилась в ризнице Сан-Бартоломео (Святого Варфоломея). Прямоугольная форма картины говорит о том, что она должна была находиться над обстановкой ризницы. Точно такую же форму имеет интарсия «Благовещение» Джулиано да Майано в северной ризнице флорентийского собора. Известно, что монастырь Святого Варфоломея в 1472 году был частично перестроен – в частности, его портал. Картина могла быть заказана в рамках перестройки. Сегодня в монастыре располагается военный госпиталь.

До того как «Благовещение» оказалось в Уффици, считалось, что автором картины является Доменико Гирландайо. Впервые авторство Леонардо указывается в каталоге Уффици за 1896 год. Сегодня авторство Леонардо не вызывает сомнения, хотя несколько сомневающихся все же осталось. Сомнения вызывает тот факт, что стиль картины очень трудно дифференцировать. Молодой Леонардо очень тесно связан с мастерской Верроккьо, что сказывается на его манере живописи. Дэвид А. Браун так пишет об этом: «Сочетание новаторских и лирических черт с заимствованиями и ошибками доказывает, что «Благовещение» – работа очень одаренного художника, еще не достигшего зрелости».[181] Заимствования очевидны в лике Девы Марии, в поднятом мизинце правой руки – типичный Верроккьев маньеризм, – а также в украшениях аналоя, перекликающихся с работой Верроккьо над саркофагом Медичи в церкви Сан-Лоренцо, завершенной в 1472 году.[182] Ошибки связаны в основном с перспективой. Кипарис, находящийся справа, расположен в одной плоскости с остальными кипарисами, но в этом случае стена рядом с ним становится слишком длинной. Пространственная ориентация Девы Марии и аналоя нелогична.

Аналой находится ближе к зрителю, чем Дева, но, поскольку правая рука Девы опущена, он должен находиться дальше. Странным образом удлиненная правая рука Девы связана именно с этой алогичностью. Все композиционные ошибки сосредоточены в правой стороне картины. Левая сторона, где находятся ангел, сад, великолепный, тающий в дымке пейзаж, прорисована гораздо тщательнее и более мастерски. В целом картину отличает стилизованная неподвижность, и этот эффект еще более усиливается юношеской красотой ангела и тем, что Мартин Кемп называет «близорукой сосредоточенностью» на отдельных деталях.[183]

Сюжет Благовещения являлся одним из самых популярных в искусстве Ренессанса. Практически каждый художник писал одну или несколько подобных картин. По-видимому, художников привлекал драматизм встречи юной Марии с архангелом Гавриилом, который сообщает ей о том, что ей суждено стать матерью Мессии (Лк. 1: 26–38). Комментаторы и проповедники изучили этот текст до последнего слова и выявили пять «атрибутов» Девы, отмеченных Лукой: *conturbatio*, или беспокойство (она «смутилась от слов его»); *cogitatio*, или размышление (она «размышляла, что бы это было за приветствие»); *interrogatio*, или любопытство («Как будет это, когда Я мужа не знаю?»); *humiliatio*, или смирение («Да будет Мне по слову твоему»); и *meritatio*, или достоинство, описывающее ее божественный статус после удаления ангела. Можно заметить, что в разных «Благовещениях» художники сосредоточивались на различных «атрибутах» Девы. Так, Филиппо Липпи в церкви Сан-Лоренцо подчеркивает волнение Девы Марии. То же мы видим на картине Боттичелли, хранящейся в галерее Уффици (той самой, которую Леонардо критиковал за неестественность жестов – другими словами, избыток *conturbatio*). Фра Анджелико в Сан-Марко уделил особое внимание смирению Девы.[184] Эти картины показывают интересную взаимосвязь между теологией проповедников и визуальным лексиконом студии. Однако проанализировать «Благовещение» Леонардо не так просто. Поднятая левая рука говорит о легком *conturbatio*, а ничего не выражающее лицо Девы свидетельствует о *humiliatio*. Здесь налицо проблеск психологической динамики, тех самых *accidenti mentali*, то есть событий духовных, которые Леонардо так мастерски отражал в своих зрелых работах – например, в «Тайной вечере» и «Мадонне с младенцем и святой Анной». Зритель чувствует скрытую историю, события, которые произошли до момента, изображенного на картине, и те, которым еще суждено свершиться. Это подчеркивает и странной формы правая рука

Мадонны: ею Дева придерживает страницы книги, которую она читала до появления ангела. Вы сразу чувствуете внезапность архетипического события: визит ангела неожиданно прервал занятие Марии.

Книга, которую читает Мария, является традиционной для изображений Благовещения. Мария читает Ветхий Завет, пророчество о явлении Мессии. Мельком взглянув на страницу, можно подумать, что книга написана на древнееврейском, но если присмотреться, то текст представляет собой бессмысленный набор букв. При детальном рассмотрении можно увидеть, что на одной из строчек написано «mnopq». Весенние цветы и травы на заднем плане также весьма традиционны. Праздник Благовещения отмечается 25 марта и связывается с наступлением весны (в Евангелии указывается, что Благовещение произошло в Назарете, что на древнееврейском языке означает «цветок»). Лилия в руке ангела еще раз подчеркивает весеннее настроение. Для Флоренции лилия имеет особое значение, так как именно этот цветок изображен на гербе города. Однако не во всем картина Леонардо следует традиции. Проповедник фра Роберто Караччьоло говорил о том, что художники «могут изображать ангелов с крыльями, чтобы подчеркнуть их стремительное движение».[185] Леонардо же дает своему ангелу короткие, сильные крылья – крылья настоящей птицы. Правда, позднее неизвестный художник зачем-то удлинил их. Это удлинение, выполненное скучной каштановой краской, закрывает написанный Леонардо пейзаж, но этот пейзаж все же просвечивает через позднее наложенную краску.

*«Мадонна с гвоздикой»*

Среди многочисленных композиций «Мадонны с младенцем», выполненных мастерской Верроккьо в начале 70-х годов XV века, одна явно принадлежит кисти Леонардо. Это «Мадонна с гвоздикой», хранящаяся в Старой пинакотеке в Мюнхене. Мадонна на ней выполнена в традиции Верроккьо – бледное, нордического типа лицо; белокурые вьющиеся волосы; потупленный взгляд, – но в то же время она в большой мере напоминает Деву с леонардовского «Благовещения». Обе Мадонны в одеяниях приглушенно-синего цвета с красными рукавами и в одинаковых золотых накидках. Брошь из топаза в

будущем станет «торговой маркой» Леонардо. Мы увидим ее и на «Мадонне Бенуа», и на «Мадонне в скалах». Возможно, самой удивительной чертой этой картины является странный пейзаж, который мы видим за Мадонной: изломанные горные пики, ничем не напоминающие тосканский пейзаж, изображенный на других картинах мастерской Верроккьо, но часто встречающиеся на поздних картинах Леонардо – «Мадонна с веретенами», «Святая Анна» и «Мона Лиза».

На заднем плане, почти невидимая за плечом Мадонны, находится ваза с цветами. Это позволило сопоставить мюнхенскую доску с той, о которой упоминает Вазари в жизнеописании Леонардо: «отличнейшая Мадонна» с «наполненным водой графином, в котором стоят несколько цветов». Слово *caraffa* (графин) удивительно точно описывает широкий, напоминающий колокол стеклянный сосуд, изображенный на картине. Вазари продолжает восхищаться картиной: «Он так передал выпотевшую на нем воду, что роса эта казалась живей живого». К сожалению, картина находится в плохом состоянии, и подобные детали на ней различить уже невозможно. Вазари ни минуты не сомневается в том, что картина принадлежит кисти Леонардо, и пишет, что она была создана в то время, когда художник обучался в мастерской Верроккьо. По словам Вазари, позднее эта картина принадлежала папе Клименту VII, незаконному сыну Джулиано Медичи, младшего брата Лоренцо. Джулиано был одним из покровителей Верроккьо, и вполне возможно, что картина была написана по его заказу. Кеннет Кларк считает эту картину «некрасивой, лишенной обаяния», но не сомневается, что она принадлежит кисти Леонардо – «в ней чувствуется неприятная живость незрелого гения».[186]

Сугубо леонардовские детали, связь с «Благовещением», уверенность Вазари в авторстве картины – все это говорит о том, что «Мадонна с гвоздикой» действительно была написана Леонардо в начале 70-х годов XV века. Ему же приписывают и еще одну «Мадонну с младенцем» в стиле Верроккьо – «Мадонну с гранатом» из вашингтонской Национальной галереи, которую иногда называют «Мадонной Дрейфуса» по имени прежнего владельца. Эта картина очень красива, но ничто не говорит о том, что она была написана именно Леонардо. Кларк считает, что это ранняя работа Лоренцо ди Креди. Нежность и мягкость рисунка во многом напоминают Липпи. Эта картина лишний раз говорит о том, что серьезное влияние на формирование Верроккьева стиля оказал Боттичелли.

К этому же периоду относится знаменитая картина

«Крещение Христа», ныне хранящаяся в галерее Уффици (см. иллюстрацию 7). Она была написана для церкви Сан-Сальви. Старший брат Верроккьо, Симоне ди Чионе, служил в ней аббатом и наверняка способствовал получению заказа.[187] Вазари утверждает, что это была последняя картина Верроккьо:

> «Когда Андреа писал на дереве образ с изображением святого Иоанна, крестящего Христа, Леонардо сделал на нем ангела, держащего одежды, и, хотя был еще юнцом, выполнил его так, что ангел Леонардо оказался много лучше фигур Верроккьо, и это послужило причиной того, что Андреа никогда больше не захотел прикасаться к краскам, обидевшись на то, что какой-то мальчик превзошел его в умении».

Скорее всего, эта история – простой анекдот, и относиться к ней всерьез не следует. К моменту написания этой картины Леонардо было уже около двадцати одного года, и его никак нельзя было назвать «мальчиком». Кроме ангела, на картине он написал еще и пейзаж на заднем плане: левая сторона пейзажа повторяет топографию «Мадонны снегов» из Уффици, датируемую 5 августа 1473 года, то есть практически временем создания «Крещения Христа».

Мне никогда не была близка идея Вазари о том, что коленопреклоненный ангел – лучшая фигура картины. Не следует принижать значения картины, созданной учителем Леонардо. Две центральные фигуры, написанные самим Верроккьо, обладают глубокой внутренней силой – лицо Крестителя изможденно, но выражает непреклонность. Христос же скромен, некрасив, вполне зауряден (такой тип лица пришел из Нидерландов вместе со светловолосой Мадонной). Меня поражает красота ступни Христа, просвечивающей через призму крестильной реки, ручья, струящегося по красновато-коричневому камню. Ангел Леонардо изыскан и утончен. Удивительно красивы его вьющиеся золотистые волосы. Фигура ангела исполнена внутреннего движения. Живость фигуры действительно превосходит мастера, который по-прежнему хранит приверженность чисто скульптурным позам. (Фигура Крестителя во многом напоминает бронзовую скульптуру Христа, изготовленную Верроккьо для церкви Орсанмикеле.) Но человеческая драма, трагическое предчувствие, ощущение великой силы – все это вложил в картину именно Верроккьо. Если даже написанные им фигуры несовершенны технически, то во внутренней глубине им отказать невозможно. Ангел Леонардо великолепен, но поверхностен: обычное упражнение кисти юного виртуоза.

# Дракон

«Благовещение», «Мадонна с гвоздикой», «Крещение Христа» – только три работы из множества, произведенных мастерской Верроккьо, но каждой из них коснулась сказочная кисть юного Леонардо да Винчи. В этот период он создал и другие картины, о которых упоминают биографы, но до наших дней они не дошли. Особые сожаления вызывает утрата картины, описываемой Анонимом Гаддиано, – «изображение Адама и Евы акварелью». Вазари пишет о том, что эта картина была заказана Леонардо после того, как он написал ангела на «Крещении»: «Для портьеры, которую должны были во Фландрии выткать золотом и шелком, с тем чтобы послать ее португальскому королю, ему был заказан картон с изображением Адама и Евы, согрешивших в земном раю». Оба биографа утверждают, что картон Леонардо в 40-х годах XVI века находился в доме Оттавиано Медичи. Вазари описывает его по собственным впечатлениям. Более всего поразило его изображение райского сада:

> «Леонардо кистью и светотенью, высветленной белильными бликами, написал луг с бесчисленными травами и несколькими животными, и поистине можно сказать, что по тщательности и правдоподобию изображения божественного мира ни один талант не смог бы сделать ничего подобного. Есть там фиговое дерево, которое, не говоря о перспективном сокращении листьев и общем виде расположения ветвей, выполнено с такой любовью, что теряешься при одной мысли о том, что у человека может быть столько терпения. Есть там и пальмовое дерево, в котором округлость его плодов проработана с таким великим и поразительным искусством, что только терпение и гений Леонардо могли это сделать».

Интересно замечание Вазари о том, что картон был подарен Оттавиано Медичи дядей Леонардо. Это не мог быть дядя Франческо, который умер в 1507 году и не был знаком ни с кем из Медичи. Скорее всего, речь идет об Алессандро Амадори, канонике из Фьезоле, брате первой мачехи Леонардо, Альбьеры. Леонардо продолжал общаться с ним и после смерти Альбьеры. В конце жизни он любопытствовал, «жив ли священник Алессандро Амадори или нет».[188] Вполне возможно, что Леонардо, покидая в 1482 году Флоренцию, отдал картон «Адам и Ева» Амадори

точно так же, как он отдал незаконченную картину «Поклонение волхвов» своему другу, Джованни де Бенчи. Техника исполнения картона – «кистью и светотенью, высветленной белильными бликами» – аналогична той, что использована в «Поклонении волхвов». На «Поклонении» также есть тщательно выписанное пальмовое дерево.

В то же время Леонардо написал также «картину маслом, изображающую голову Медузы, обрамленную извивающимися змеями»: это был его первый опыт в классических сюжетах. Об этой картине пишут и Аноним, и Вазари (правда, только во втором издании «Жизнеописаний»). По-видимому, это работа, упоминаемая в описи коллекции Медичи, составленной в 1553 году: «картина на дереве, изображающая адское чудовище, принадлежащая кисти Леонардо да Винчи, без украшений».[189] Эта картина не сохранилась, хотя ее в течение долгого времени путали с «Медузой» Караваджо.

Еще одна утраченная ранняя работа Леонардо сохранилась только в длинном анекдоте, рассказанном Вазари. История напоминает эпизод из итальянской новеллы, и вполне возможно, что картина, о которой в ней говорится, никогда не существовала. Но история рассказывается подробно, с большим количеством деталей, и производит впечатление подлинной. Она начинается достаточно убедительно: «Говорят, что однажды, когда сер Пьеро из Винчи находился в своем поместье, один из его крестьян… запросто попросил его…» Крестьянин вырезал круглый щит *(rotello)* из фигового дерева и попросил, чтобы сер Пьеро взял щит во Флоренцию, где его могли бы расписать. Сер Пьеро был рад оказать услугу этому человеку, который «был очень опытным птицеловом и отлично знал места, где ловится рыба, и сер Пьеро широко пользовался его услугами в охоте и рыбной ловле». Он взял щит во Флоренцию и попросил Леонардо нарисовать на нем что-нибудь. Леонардо остался недоволен тем, что поверхность щита неровная и плохо обработанная, но через несколько дней все же приступил к работе:

> «Он выпрямил его на огне и, отдав его токарю, из покоробленного и неказистого сделал его гладким и ровным, а затем, пролевкасив и по-своему его обработав, стал раздумывать о том, что бы на нем написать такое, что должно было бы напугать каждого, кто на него натолкнется, производя то же впечатление, какое некогда производила голова Медузы. И вот для этой цели Леонардо напустил в одну из комнат, в которую

никто, кроме него, не входил, разных ящериц, сверчков, змей, бабочек, кузнечиков, нетопырей и другие странные виды подобных же тварей, из множества каковых, сочетая их по-разному, он создал чудовище весьма отвратительное и страшное, которое отравляло своим дыханием и воспламеняло воздух. Он изобразил его выползающим из темной расселины скалы и испускающим яд из разверзнутой пасти, пламя из глаз и дым из ноздрей, причем настолько необычно, что оно и на самом деле казалось чем-то чудовищным и устрашающим».

Леонардо так долго трудился над этой картиной, что запах от дохлых зверей в его комнате стал невыносимым, но «Леонардо не замечал этого из-за великой любви, питаемой им к искусству». К тому времени, когда он закончил работу, и отец, и крестьянин забыли о своей просьбе. Леонардо послал гонца к отцу, чтобы сообщить, что работа завершена.

«И вот когда, однажды утром, сер Пьеро вошел к нему в комнату за щитом и постучался в дверь, Леонардо ее отворил, но попросил его обождать и, вернувшись в комнату, поставил щит на аналой и на свету, но приспособил окно так, чтобы оно давало приглушенное освещение. Сер Пьеро, который об этом и не думал, при первом взгляде от неожиданности содрогнулся, не веря, что это тот самый щит и тем более что увиденное им изображение – живопись, а когда он попятился, Леонардо, поддержав его, сказал: «Это произведение служит тому, ради чего оно сделано. Так возьмите же и отдайте его, ибо таково действие, которое ожидается от произведений искусства». Вещь эта показалась серу Пьеро более чем чудесной, а смелые слова Леонардо он удостоил величайшей похвалы».

Доказать истинность этой истории невозможно, но звучит она вполне правдоподобно. Это флорентийская история – в рассказе Вазари она занимает место между рассказом о «Крещении Христа», утраченном картоне «Адам и Ева» и «Мадонне с гвоздикой». Следовательно, речь идет о начале 70-х годов XV века, когда Леонардо работал в мастерской Верроккьо. Рассказ Вазари очень интересен своими деталями. Мы попадаем в мастерскую – Леонардо выпрямил неровный щит «на огне», а затем покрыл левкасом и «по-своему его обработал». Но в то же время у Леонардо есть личная студия, «комната, в которую никто,

кроме него, не входил». Эта фраза очень точно раскрывает устройство боттеги – по крайней мере, в середине 70-х годов, когда Леонардо стал старшим помощником мастера. Правдоподобно выглядит и склонность Леонардо к созданию фантастических, готических созданий, *animalaccio*, как называет это существо Вазари. Вспомните замечание из «Трактата о живописи»: «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или, допустим, жалкие, то и над ними он властелин и бог».[190]

Продолжением этой истории могут послужить исследования дракона, хранящиеся в Виндзоре, и рисунки дракона из Лувра. Эти наброски относятся к 70-м годам XV века. Тогда же был написан и пассаж из «Суждений об искусстве»: «Если ты хочешь заставить казаться естественным вымышленное животное – пусть это будет, скажем, змея, – то возьми для ее головы голову овчарки или легавой собаки, присоедини к ней кошачьи глаза, уши филина, нос борзой, брови льва, виски старого петуха и шею водяной черепахи».[191] Ломаццо рассказывает о нарисованной Леонардо сцене борьбы дракона со львом, «выполненной с таким искусством, что ни один из тех, кто смотрел на нее, не мог сказать, кто выйдет из схватки победителем». Он добавляет: «У меня когда-то был рисунок, сделанный с этой картины, который был очень дорог для меня». Такой рисунок хранится ныне в галерее Уффици, хотя, по всей видимости, это всего лишь копия с оригинального рисунка Леонардо.[192] Наброски драконов – и сохранившиеся, и те, о которых остались только рассказы, – невозможно считать подтверждением справедливости истории, рассказанной Вазари, но они говорят о том, что Леонардо внимательно относился к теории и практике изображения драконов.

Эта история показывает нам сложные, сопернические отношения между художником и его отцом. Леонардо с удовольствием подшучивает над сером Пьеро, заставляя того в испуге отскочить от нарисованного дракона. Отец же не обижается на шутку, а даже извлекает из нее выгоду: «Потихоньку купив у лавочника другой щит, на котором было написано сердце, пронзенное стрелой, он отдал его крестьянину, который остался ему за это благодарным на всю жизнь. Позднее же сер Пьеро во Флоренции тайком продал щит, расписанный Леонардо, каким-то купцам за сто дукатов, и вскоре щит этот попал в руки к миланскому герцогу, которому те же купцы перепродали его за

триста дукатов». Сер Пьеро, как обычно, не остался внакладе, но в некотором смысле он все же проиграл. Он уподобился цинику Уайльда, который «знает цену всего, но не знает ценности ничего».

В это время сер Пьеро наконец-то вновь стал отцом. В 1475 году он женился в третий раз, и в следующем году, через несколько недель после того, как ему исполнилось пятьдесят лет, у него родился сын. Ребенка окрестили именем Антонио, в честь отца сера Пьеро, тем самым подтвердив статус сына и наследника. Антонио стал первым ребенком сера Пьеро – в юридическом, а не биологическом смысле слова.[193] Для Леонардо рождение малыша стало ударом. Он окончательно остался незаконнорожденным отпрыском, который ни на что не мог рассчитывать. До этого момента отец уделял ему довольно много внимания, хотя и скрывал свою любовь. Леонардо имел все основания надеяться на то, что, если у сера Пьеро не появится других детей, со временем он может стать его наследником. После рождения в 1476 году Антонио ди сер Пьеро да Винчи эти надежды рассыпались в прах. Леонардо снова стал бастардом, незаконнорожденным, гражданином второго сорта. Вазари подтверждает это, даже не желая того: отец-мошенник, с презрением отвергнутый подарок, утраченное наследство из сотни дукатов. Сер Пьеро удаляется по улице с картиной под мышкой, в глубине души радуясь тому, что вырвался из странной, темной комнаты, где пахнет мертвыми ящерицами.

# Джиневра

*L’aer d’intorno si fa tutto amena.*
*Ovunque gira le luci amorose…*

*Аньоло Полициано. Stanze per la giostra*

Портрет Джиневры де Бенчи (см. иллюстрацию 6) впервые упоминается в начале XVI века Антонио Билли, а затем Анонимом и Вазари. Однако эта картина долгое время считалась утерянной. Только в начале прошлого века было установлено, что небольшая портретная панель, хранившаяся в коллекции князя Лихтенштейна в Вадуце,[194] – это и есть знаменитый портрет. Женщина на портрете сидела перед деревом можжевельника – по-итальянски *ginepro*. Налицо явная игра слов с именем дамы – Джиневра. Другие факты также подтвердили то, что перед исследователями оказалась «Джиневра» Леонардо. Сегодня картина находится в Национальной художественной галерее в Вашингтоне. Это единственная крупная работа Леонардо, хранящаяся за пределами Европы. Портрет Джиневры де Бенчи – это первый портрет работы мастера. Я бы назвал эту картину его первым шедевром.

Портрет Джиневры де Бенчи – небольшая картина размером 42 × 37 см. Судя по всему, раньше она была больше. Портрет поражает напряженностью атмосферы. Художник изобразил бледную, меланхоличную женщину с круглым лицом. Лицо дамы словно мерцает на фоне темной кроны можжевельника, напоминая луну, выходящую из-за туч. Свет падает откуда-то издалека, мерцает на воде, освещает тонкие, призрачные деревья. Это вполне может быть лунный свет, хотя, скорее всего, картина писалась в сумерках. У женщины, изображенной на портрете, тяжелые веки, ее взгляд где-то блуждает. На что бы ни смотрели эти кошачьи глаза, они ничего не видят. Женщина смотрит вдаль, очень далеко. Ее мысли тоже витают где-то вдали. Медно-рыжие волосы женщины гладко причесаны, только непокорные завитки обрамляют лицо. Эти кудри нарушают полный, безграничный покой картины. Они сбрасывают оковы и живут собственной жизнью. Такие завитки стали фирменным знаком Леонардо (вспомните хотя бы написанных им Товию или разных ангелов). Несомненно, заказчик захотел видеть их и на своей картине.

Я называю эту картину первым шедевром Леонардо – термин субъективный и довольно бесполезный. Но каким другим словом

передать ту атмосферу красоты и тайны, которой проникнута картина? Скорее всего, портрет был написан еще в мастерской Верроккьо. Во многом он напоминает мраморный бюст «Женщина с букетом цветов», ныне хранящийся в Барджелло во Флоренции. Вполне возможно, что Верроккьо также изобразил Джиневру де Бенчи. Но поэзия портрета вовсе не напоминает учителя – Леонардо пошел собственным путем.

Это первая картина Леонардо, при взгляде на которую у зрителя создается впечатление того, что он смотрит *через* нее, словно перед ним открылось магическое окно в волшебный мир. Так можно увидеть мир в состоянии транса. Алебастровая гладкость лица Джиневры усиливает это впечатление: это уже не человек, а сверхъестественное существо. Судя по всему, художник стремился именно к этому: поверхность краски на лице Джиневры была разглажена рукой самого Леонардо.

*Женщина с букетом цветов Верроккьо (мрамор, около 1476)*

*Эскиз рук, предположительно для портрета Джиневры де Бенчи (для его утраченной части)*

Джиневра де Бенчи (Ла Бенчина, как называет ее Полициано) была молодой, остроумной, красивой и богатой.[195] Поэт Алессандро Браччези писал о ней: *«Pulchrior hac tota non cernitur urbe puella / Altera nec maior ulla pudicitia»* – «Во всем городе не найти ни более прекрасной девушки, ни более скромной». Она

родилась летом 1457 года, скорее всего, в поместьях Бенчи в Антелло, к югу от Флоренции. Семейство разбогатело благодаря Медичи: Бенчи были их банкирами и советниками. Дедушка Джиневры, Джованни, не отличался высоким происхождением, однако он был близким деловым партнером Козимо де Медичи. Отец Джиневры, Америго де Бенчи, был директором одного из банков Медичи в Женеве. Семейству Бенчи принадлежал красивый городской дворец в квартале Санта-Кроче. Сегодня эта улица называется виа де Бенчи. Согласно кадастру 1457 года (в тот год и родилась Джиневра) состояние Америго оценивалось в 26 тысяч флоринов. Судя по этому, семейство Бенчи по богатству уступало только Медичи (состояние хозяев города вчетверо превышало состояние Бенчи). Америго был меценатом и коллекционировал произведения искусства. Портрет работы Леонардо заказал не он – Америго умер в 1468 году, когда ему было немного за тридцать. При жизни Америго де Бенчи покровительствовал флорентийскому философу Марсилио Фичино и подарил ему редкую греческую рукопись Платона.

В январе 1474 года в возрасте 16 лет Джиневру выдали замуж за торговца тканями Луиджи ди Бернардо Никколини. Считается, что портрет Леонардо был свадебным, выполненным по заказу мужа, но имя Джиневры гораздо более тесно связано с блестящим и беспутным венецианским дипломатом Бернардо Бембо. Недавние исследования говорят о том, что, скорее всего, портрет был заказан именно им.

Бембо прибыл во Флоренцию в качестве венецианского посла в январе 1475 года. Ему было немного за сорок. У него была жена и сын, а также любовница и незаконнорожденный отпрыск. Но это не помешало ему совершенно открыто завязать «платоновский» роман с Джиневрой. Подобные отношения были вполне позволительны: Бембо не нарушал правил приличия, принятых в те времена. Он был кавалером юной дамы, *cavaliere servente*, впрочем, отношения между ними явно вышли за пределы целомудренной дружбы. Кристофоро Ландино написал об этом поэму, подшучивая над тем, что Джиневре нужно изменить всего две буквы своего имени, чтобы соединиться со своим возлюбленным, «и, хотя она когда-то была Бенчиа, ее имя станет Бембиа». Поэт Браччези успокаивал страдающих в разлуке влюбленных: «Я подобрал фиалки, которые Джиневра намеренно уронила со своей груди, и втайне передал их Бернардо». (Цветы, изображенные на скульптуре Верроккьо, также могли быть намеком на любовную игру. Впрочем, скульптор изобразил не фиалки, а примулы.) В дневниках Бембо мы читаем, что Джиневра была «самой прекрасной из женщин, славящейся

своими добродетелями и воспитанием». Джиневра и сама писала стихи. Наверняка она отвечала на послания Бембо собственными сочинениями. До наших дней дошла всего одна ее строчка: *Chieggo merzede e sono alpestro tygre* – «Я молю о милосердии. Я дикая тигрица».

На оборотной стороне доски Леонардо изобразил эмблему, которая вновь подчеркивает символическое значение можжевельника. Ветвь можжевельника окружена венком, сплетенным из ветвей лавра и пальмы. На свитке помещен девиз *«Virtutem forma decorat»* («Форма украшает добродетель»). Этот девиз отражает идею Платона – Петрарки о том, что красота внешняя воплощает внутреннюю духовную красоту.[196]

Эмблема, выбранная Леонардо, оказывается неожиданно информативной. Во-первых, она несимметрична – ни вертикально, ни горизонтально. Часть ее вообще уходит за пределы доски. Это совершенно точно доказывает то, что доска в какой-то момент времени была разрезана. Если предположить, что эмблема располагалась в центре оборотной стороны картины, доска должна была быть на несколько дюймов шире в правую сторону (другими словами, на сохранившейся картине недостает значительного фрагмента левой части) и примерно на треть длиннее. Судя по всему, утрачена нижняя часть картины. Отсюда можно сделать вывод, что Леонардо написал поясной портрет Джиневры. В Виндзорской коллекции хранится великолепный эскиз рук – даже два эскиза, каждый из которых изображает одну руку. Правая рука что-то держит, хотя понять, что это, так и не удается. Судя по линиям, это может быть букет цветов – еще одна визуальная перекличка с Верроккьевой «Женщиной с букетом цветов». Виндзорский рисунок вполне может быть эскизом рук к портрету Джиневры де Бенчи, но, к сожалению, эта часть картины утрачена.[197] Ландино и Браччези упоминают об удивительной красоты руках реальной Джиневры, с пальцами «белыми, как слоновая кость».

Эмблема на обороте картины подтверждает также и связь портрета с Бернардо Бембо, поскольку лавр и пальма входят в его герб. На эмблеме Леонардо венок из лавра и пальмы окружает ветку можжевельника. Лавр и пальму мы находим на двух рукописях, связанных с именем венецианского дипломата и хранящихся ныне в Англии. Одна из рукописей написана самим Бембо. Это копия книги Марсилио Фичино *De amore* (комментарий к платоновскому *Symposium*, написанный в начале 60-х годов XV века и опубликованный в 1469 году). На полях этой рукописи Бембо написал те строки о Джиневре, что я цитировал

ранее. Сходный венок мы находим на рукописной копии *Bembicae Peregrinae* («Странствиях Бембо»), хранящихся в библиотеке Итонского колледжа. Это поэма, описывающая путешествие дипломата в Испанию в 1468–1469 годах.[198] На эмблеме Леонардо символ Джиневры символически соединен с гербом Бембо. Этот факт подтверждает то, что портрет был заказан не ее мужем ко дню свадьбы, как предполагалось ранее, а ее платоновским любовником годом или двумя позднее. Бембо был послом во Флоренции дважды – с января 1475-го по апрель 1476-го и с июля 1478-го по май 1480-го. Исходя из имеющихся сведений, портрет, вероятнее всего, был заказан во время первого периода.

Первое упоминание о пребывании Бембо во Флоренции мы находим в описании *giostra* Джулиано Медичи, состоявшегося 28 января 1475 года. Венецианский посол присутствовал на турнире. По-видимому, там он и встретился с Джиневрой. Рождение страстной любви в подобной атмосфере было совершенно естественно. Достаточно вспомнить хотя бы красивую, возвышенную поэму Полициано «Стансы о турнире», посвященную этому празднику. Строки, которые я использовал в качестве эпиграфа, весьма характерны для всей поэмы: «Сладок воздух вокруг, свет любви мерцает повсюду».[199] В мастерской Верроккьо изготовили штандарт для Джулиано точно так же, как когда-то делали его для Лоренцо. В галерее Уффици хранится набросок Венеры и Купидона, выполненный Верроккьо. Удлиненная треугольная форма наброска убеждает нас в том, что он делался для штандарта. Венера красива и нежна, как все женщины Верроккьо. Резкие, стремительные движения Купидона – одна рука вытаскивает стрелу из колчана, другая шаловливо тянется к груди богини – выдают руку Леонардо.[200]

Королевой турнира была любовница Джулиано, молодая генуэзская красавица Симонетта Каттанеи, жена Маттео ди Веспуччи. (Симонетта была любовницей Джулиано в том же самом игривом «платоновском» смысле, что и Джиневра для Бембо, но Веспуччи роль платоновского рогоносца отнюдь не льстила, в результате чего отношения между Медичи и Веспуччи испортились.) В иконографии турнира Симонетта ассоциировалась с Венерой, богиней любви. Полициано пишет об этом в своей поэме. Считается, что именно Симонетта послужила моделью Венеры для картины Боттичелли «Рождение Венеры», а также для женской фигуры в левой части его же «Весны». На последней картине женщина пристально смотрит на смуглого юношу, тянущегося за яблоком, – по-видимому, это портрет

Джулиано. Эти картины в начале 80-х годов XV века были заказаны кузеном Джулиано, Лоренцо ди Пьерфранческо де Медичи, для своей виллы в Кастелло.[201] К тому времени, когда они были написаны, и Симонетта, и Джулиано уже умерли – она в 1476 году от чахотки, а он от кинжала убийцы в 1478-м. Образ Симонетты пронизан ностальгией, сладким воспоминанием о прекрасном турнире.

Возможно ли, что поэтическая тема Венеры, пронизывавшая турнир 1475 года и позднее вдохновившая Боттичелли на создание своих знаменитых картин, повлияла и на Леонардову «Джиневру»? Краткая цитата из работы Марсилио Фичино подтверждает это предположение. В своей книге *De vita coelitus comparanda* («О сравнении жизни небесной»), написанной в начале 70-х годов XV века, Фичино рассуждает о том, что можно было бы назвать неоплатоновской магией. Один из разделов его труда связан с изготовлением талисманов. Один из таких талисманов, дарующих «здоровье и силу», описывается автором следующим образом: «изображение Венеры в виде молодой женщины *(puella)*, держащей в руках яблоки и цветы и одетой в белое и золотое».[202] Я считаю, что портрет Леонардо мог явиться таким талисманом, созданным по просьбе Бембо, поскольку Джиневра на нем изображена в образе Венеры. Она не держит яблока (насколько мы знаем), но может держать цветы; ее платье золотистого цвета, а корсаж – белого. Волосы и лицо Джиневры также вписываются в эту цветовую гамму. В данном контексте можно утверждать, что Леонардо изобразил Джиневру в образе Венеры точно так же, как позднее поступит Боттичелли, изобразив Венерой Симонетту Каттанеи. Для Фичино Венера, несомненно, символизировала любовь духовную, а не физическую.

В книге *De amore* («О любви»), которая, как нам известно, имелась у Бембо, он пишет о том, что «экстаз *(furor)* Венеры» позволяет «мужчине стать богом с помощью любовной страсти».[203] Судя по всему, Леонардо (и заказчик картины Бембо) вкладывал в картину именно такой смысл. Этот портрет был талисманом любви философской.

Увлечение Бембо в те годы философией Фичино подтверждено документами. Бембо посещал заседания платоновской «академии» Фичино в Карреджи, он переписывался с философом, заметки о Джиневре мы находим на полях принадлежавшей ему книги Фичино *De amore*, Бембо ухаживал за Джиневрой вполне в духе неоплатонизма. Бенчи также входили в круг Фичино. Мы знаем, что отец Джиневры подарил философу редкую греческую рукопись Платона. Два кузена девушки,

Томмазо и Джованни ди Лоренцо де Бенчи, учились у Фичино и были его помощниками.

Исходя из вышесказанного, можно утверждать, что портрет Джиневры сближает Леонардо с академией философов и поэтов Фичино. И заказчик картины, и сама девушка принадлежали к этому кругу. Да и сама картина излучает сияние любви и магии. Леонардо вряд ли являлся полноправным членом этого круга – он был всего лишь нанятым ремесленником, но не признать блестящего интеллекта художника было невозможно. Леонардо не был платоником: «ученик опыта» по-своему смотрел на жизнь и искал в ней отнюдь не проявлений платоновского «Мирового Разума». В широком смысле слова Леонардо был скорее сторонником учения Аристотеля. Его гораздо более занимал мир материальный, чем таинственная сила духа. Но для честолюбивого молодого художника 70-х годов XV века Фичино был фигурой харизматической. Не могло не привлекать Леонардо и стремление философа излагать сложные идеи чистым, простым языком – итальянским языком, а не латынью: *De amore* была переведена на итальянский в 1474 году, «чтобы эта дарующая жизнь манна стала достоянием всех». И как мог Леонардо сопротивляться основной идее Фичино: разум тех, кто изучает философию, «расправляет крылья с помощью мудрости», чтобы «лететь ввысь, в небесное царство»?[204]

На одной из страниц Атлантического кодекса мы находим свидетельство связи Леонардо с кругом Фичино. Это список имен, написанный рукой Леонардо. Список начинается с некоего Бернардо ди Симоне. На обратной стороне листа это имя появляется вновь, написанное в зеркальном отражении: *«beynardo di sim / di di disimon / ber bern berna»*.[205] По-видимому, Леонардо вспоминал Бернардо ди Симоне Каниджани, одного из учеников Фичино. Судя по тексту и ранним техническим наброскам, сделанным на этом листе, его можно датировать 1478–1480 годами. На листе есть и отдельные фразы. В тот момент Леонардо пребывал в меланхолии, а может быть, ощутил тягу к философии: *«Chi tempo ha e tempo aspetta perde l'amico»* («Тот, кто имеет время и ждет времени, потеряет друга»); и *«Come io vi disse ne di passati, voi sapete che io sono sanza alcuni degli amici»* («Как говорил я тебе в прошлые дни, ты знаешь, что у меня нет друзей»). А следом за этими фразами идет такое размышление:

*Essendomi solleciato*
*S'amor non è che dunque.*

(Я весь пылаю, если это не любовь, то что же?)

Эта меланхолия, ощущение утраты любви явно чувствуются в портрете Джиневры. Выражение лица молодой женщины возвышенно, отчужденно, но в нем чувствуется и подлинная человечность, выходящая за границы платонического. Это боль разбитого сердца. В кадастре 1480 года муж Джиневры, Луиджи – мне очень хочется назвать его страдающим мужем, – говорит о расходах, понесенных в связи с «болезнью» жены. Это упоминание нельзя считать необоснованным, так как речь идет о снижении налогообложения. Оно удивительным образом связано с возвращением Бембо в Венецию в мае 1480 года и с отъездом Джиневры в деревню. Об этом же говорится в двух сонетах Лоренцо Медичи, адресованных Джиневре. Он с похвалой отзывается о ее решении «покинуть страсти и зло города» и никогда «не оглядываться на него». Мы не знаем, действительно ли Джиневра решила посвятить себя молитвам и радостям сельской жизни, как считает Лоренцо, но после короткого и яркого романа с Бембо о ней практически ничего не известно. Если о ней и упоминают, то только как об известной красавице прошлого. Джиневра овдовела, детей у нее не было. Она умерла примерно в 1520 году.

## Связь с Сальтарелли

Платонические любовные игры или подлинные чувства? Вопрос, который возник еще в связи с портретом Джиневры, теперь оказывается самым тесным образом связанным с жизнью самого Леонардо.

В начале апреля 1476 года в один из ящиков, которые во Флоренции назывались *tamburi* (барабаны) или более колоритно *buchi della verità* (дырами истины), был опущен анонимный донос. Нотариально заверенная копия этого документа сохранилась в архивах Уффициали ди Ноте – офицеров ночи и хранителей морали монастырей. Это была ночная стража Флоренции. Назвать их можно было и полицией нравов. Вот что гласил анонимный донос:

> «Офицерам Синьории: Настоящим я свидетельствую о том, что Якопо Сальтарелли, брат Джованни Сальтарелли, живет с ним в ювелирной мастерской на Ваккереччии прямо напротив *buco*, он одевается в черное, и ему лет семнадцать или около того. Этот Якопо занимается аморальными вещами, удовлетворяя тех, кто обращается к нему с греховными просьбами. И таким образом он удовлетворил очень многих. Он оказывал подобные услуги многим дюжинам мужчин, от которых я получил надежную информацию, и в настоящее время я назову некоторых из них. Эти мужчины имели содомистскую связь с упомянутым Якопо, и в этом я клянусь».

Информатор называет имена четырех любовников Якопо:

• Бартоломео ди Паскуино, ювелир, живущий на Ваккереччии;

• Леонардо ди сер Пьеро да Винчи, живущий с Андреа дель Верроккьо;

• Баччино, изготовитель камзолов, живущий возле Орсанмикеле, на улице, где находятся две большие шерстяные мастерские и которая ведет к лоджии Чьерки; он открыл новую мастерскую;

• Леонардо Торнабуони, по прозвищу «Иль Тери», одетый в черное.

Напротив этих четырех имен написано *«absoluti cum, conditione ut retamburentur»*. Это говорит о том, что они оставались на свободе вплоть до дальнейшего разбирательства, но были обязаны явиться в суд по первому требованию. Они это и сделали

два месяца спустя, 7 июня 1476 года. Судя по всему, обвинения с них были официально сняты.[206]

Этот неприятный документ впервые был опубликован в 1896 году, но, судя по всему, о нем было известно и ранее. В четвертом томе «Жизнеописаний» Вазари, опубликованных в 1879 году, издатель, Гаэтано Миланези, ссылается на «некие иски» против Леонардо, но не расшифровывает своих намеков. Жан-Поль Рихтер и Густаво Уцьелли также упоминают о неизвестном преступлении: Уцьелли говорит о «злонамеренных слухах». Когда же Нино Смиралья Сконьямильо опубликовал донос, он изо всех сил стремился доказать, что Леонардо оказался «выше подозрений» в данном деле и что ему «была чужда любая форма любви, противная законам природы».[207]

Фрейд и другие исследователи, в частности Джузеппина Фумагалли, автор книги «Эрос и Леонардо», не оставили от подобных утверждений камня на камне. Сегодня бытует точка зрения о том, что Леонардо был гомосексуалистом. По крайней мере, один из ранних биографов художника, Джованни Паоло Ломаццо, упоминает об этом. В своей книге *«Sogni e reggionamenti»*, написанной около 1564 года, он описывает такой воображаемый диалог между Леонардо и Фидием, великим скульптором Античности. Фидий спрашивает Леонардо об одном из его «любимых учеников»:

> **Фидий**: Играл ли ты с ним когда-нибудь в «грязные игры», которые так любят флорентийцы?
>
> **Леонардо**: Много раз! Ты должен знать, что он был очень красивым юношей, особенно в возрасте пятнадцати лет.
>
> **Фидий**: И ты не стыдишься признаться в этом?
>
> **Леонардо**: Нет! Почему я должен стыдиться? Среди знатных людей это считается поводом для гордости… [208]

Судя по всему, Ломаццо говорит об отношениях между Леонардо и его миланским учеником Джакомо Капротти, известным под прозвищем Салаи. Вазари более сдержан, но его описание Салаи не оставляет сомнений: «В Милане Леонардо взял в ученики Салаи, который был очень привлекателен своей прелестью и своей красотой, имея прекрасные курчавые волосы, которые вились колечками и очень нравились Леонардо». Слово «прелесть», использованное Вазари, говорит о женственной природе мальчика. Гомосексуальные отношения Леонардо мог иметь и с другими – с учеником по имени Паоло, с юношей Фиораванти, но о них мы поговорим позже. И, поскольку

обнаженные мужские фигуры в записных книжках Леонардо явно преобладают, мы видим, что некоторые из них откровенно гомоэротичны. Лучшим примером подобных набросков является *Angelo incarnate* с откровенной эрекцией (см. раздел «Последние годы»). Этот набросок был сделан для последней картины мастера «Святой Иоанн Креститель», хранящейся в Лувре. На рисунке изображена поэтичная фигура андрогинного юноши с каскадом кудрей, которые так «нравились» Леонардо в Салаи и которые он постоянно изображал на своих картинах, начиная с самых первых эскизов, относящихся к 70-м годам XV века.

Многим хотелось бы ограничить сексуальную ориентацию Леонардо его поэтичными, сияющими юными ангелами и андрогинами, но при этом следует принимать во внимание и такие документы, как 44-й лист Кодекса Арундела, своеобразный словарь, содержащий различные варианты слова *cazzo*, нецензурного обозначения мужского полового члена, или рисунок из книжек Форстера, который Карло Педретти назвал *Il cazzo in corso* (Скачущий пенис), или недавно обнаруженный фрагмент Атлантического кодекса, на котором изображены два фаллоса и ноги, причем один из фаллосов направлен в круг, над которым написано «Салаи». Последний рисунок сделан не самим Леонардо, но он очень точно отражает отношения, существовавшие между учениками и помощниками мастера.[209]

Впрочем, как всегда, дело в истолковании. Подобно большинству современных специалистов, я считаю Леонардо гомосексуалистом, хотя некоторые пикантные детали, о которых я расскажу позже, говорят о том, что он имел отношения и с женщинами. Обвинение, выдвинутое против художника в 1476 году, весьма красноречиво, хотя в справедливости его убедиться невозможно.

Каково было быть гомосексуалистом во Флоренции XV века?[210] Вопрос этот сложный, и ответ на него неоднозначен. С одной стороны, гомосексуальные отношения были широко распространены. Из диалога Ломаццо ясно, что «грязные игры», или содомия, в этот период явно ассоциировались с Флоренцией. В Германии содомитов даже называли *Florenzer* (то есть флорентийцами). В кругу Медичи гомосексуальность не считалась грехом. Скульптор Донателло, поэт Полициано, банкир Филиппо Строцци были гомосексуалистами и не скрывали этого. Говорили, что гомосексуальные отношения имел и Боттичелли. На него, как и на Леонардо, тоже поступил анонимный донос. Гомосексуалистами были Микеланджело и Бенвенуто Челлини. Впрочем, Челлини был всеяден: он с удовольствием описывает в

автобиографии свои победы над женщинами, но в 1523 году флорентийский магистрат оштрафовал его за «непристойные акты» с неким Джованни Ригольи. Скульптор Бандинелли назвал Челлини «грязным содомитом», на что Челлини с блеском ответил: «Я хотел бы уметь заниматься этим достойным искусством, ибо мы читали о том, что Юпитер занимался им с Ганимедом в раю, а на земле это удел величайших императоров и королей».[211] Аналогичную мысль высказывает и Леонардо в диалоге Ломаццо: гомосексуальность – это «повод для гордости среди знатных людей».

Еще одним фактором, влиявшим на распространение гомосексуализма во Флоренции, было увлечение философией Платона. Отношение Платона к идеальной любви между мужчинами и мальчиками широко известно. Об этом пишет и Фичино в своей книге *De amore*. Хотя Фичино подчеркивал целомудрие подобных отношений, совершенно ясно, что идеи «платоновской» или «сократовской» любви широко использовались флорентийскими гомосексуалистами. Леонардо был близок кругу Фичино, и рафинированный мужской эротизм сыграл в этом сближении не последнюю роль.

Все это позволяет взглянуть на гомосексуализм во Флоренции XV века в новом свете, но ночная стража относилась к подобным отношениям абсолютно нетерпимо. Содомия официально считалась страшным преступлением, караемым (теоретически, но не практически) сжиганием на костре. Статистика ночной стражи за период с 1430 по 1505 год показывает, что в содомии было обвинено более десяти тысяч мужчин – примерно по 130 человек в год. Из них виновным был признан лишь каждый пятый. Казнили немногих. Чаще в качестве наказания избиралась ссылка, клеймение, штрафы или позорный столб.[212] Таким образом, обвинения, выдвинутые в 1476 году против Леонардо, не были чем-то необычным, однако серьезность их не следует недооценивать. Леонардо наверняка был арестован. Ему грозило жестокое наказание. Поэтическое томление платоновской любви могло завести в темные и сырые казематы ночной стражи.

Судебное разбирательство вызывало суровое осуждение преступника со стороны богобоязненного большинства населения. Гомосексуализм постоянно осуждали в проповедях, хотя не все священники заходили так далеко, как Бернардино да Сиена, который призывал паству плевать на пол церкви Санта-Кроче и кричал: *«Al fuoco! Bruciate tutti i sodomiti!»* («На костер! Сожгите всех содомитов!») Ситуация еще более обострилась в 1484 году, когда папская булла заклеймила гомосексуалистов как

пособников дьявола: их «еретические извращения» приравнивались к «совокуплению с демонами», чем занимались ведьмы. И неудивительно, что Данте поместил гомосексуалистов в свой ад как людей, совершивших смертный грех. В седьмом круге ада находятся «насильники над Богом, естеством и искусством» – богохульники, содомиты и лихоимцы. Содомиты, «жалкое отродье» (*turba grana*), «грязная пена» (*tigna brama*), осуждены скитаться по бесконечному кругу по «равнине жгущей». Пустыня и бесконечный круг (*«fenno una rota di se»* – «они кольцом забегали все трое») – это образ стерильности: содомия – абсолютное табу, «насилие над естеством», поскольку не является воспроизводством.[213] В «Божественной комедии» (в гораздо большей степени, чем в гомофобных проповедях священников) кроется истинная обеспокоенность. Леонардо был знаком с книгой Данте, цитаты из нее мы часто находим в его записных книжках. Наверняка он видел и иллюстрации Боттичелли – самые ранние наброски датируются 70-ми годами XV века. Некоторые гравюры по рисункам Боттичелли были включены в издание Данте, выпущенное Ландино во Флоренции в 1481 году. У нас есть только более поздний цикл, выполненный в середине 90-х годов XV века для Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи,[214] но образ обнаженных гомосексуалистов, несущихся по кругу и мучимых жгучими искрами, явно несет в себе чувство вины и дурные предчувствия, терзающие чувствительного молодого человека, арестованного за содомию.

*Мучения содомитов. Фрагмент иллюстрации Боттичелли к «Божественной комедии» Данте. Седьмой круг ада*

Вот в таком свете следует рассматривать донос, поступивший к властям в апреле 1476 года. Мы ничего не знаем об авторе и о мотивах, им движущих. По-видимому, он стремился очернить Якопо Сальтарелли и четырех мужчин, обвиненных в связи с ним. Это явный акт – или, по крайней мере, первый этап акта – криминализации.

Кем был Якопо Сальтарелли? Доносчик пишет о том, что ему было семнадцать лет и что у него был брат Джованни, с которым он жил и работал в ювелирной мастерской в Ваккереччии. Во Флорентийских кадастрах мы находим множество Сальтарелли, которые жили в районе Карро, возле церкви Санта-Кроче: из семи семейств Сальтарелли, упомянутых в регистре 1427 года, шесть жили в этом районе. Самым богатым из них был Джованни ди Ренцо Сальтарелли, имущество которого оценивалось в 2918 флоринов. В кадастре его называют *vaiaio o pellicaio*, скорняком и торговцем мехом, в частности иссиня-серым мехом белки, называемым *vaio*. В 1427 году у Джованни было семь иждивенцев. В кадастре 1457 года упоминаются трое его сыновей, Бартоломео,

Антонио и Бернардо, все еще живущие в том же районе.[215] Похоже, что Якопо Сальтарелли принадлежал именно к этому семейству. Если так, то он вырос в районе Санта-Кроче, где жил и работал Леонардо.

Интересно, насколько узок круг обвиненных доносчиком. Двое из обвиняемых, Сальтарелли и Паскуино, живут и работают в Ваккереччии. (Из доноса не ясно, идет ли речь об одной мастерской или о соседних.) Доносчик тоже живет поблизости, так как мастерскую, в которой работает Якопо, он называет стоящей напротив *buco* или *tamburo*, то есть той самой «дыры», куда был опущен донос. Ваккереччиа – это короткая, широкая улица, выходящая на юго-западный угол площади Синьории. В паре кварталов к северу находится виа Деи Чиматори, где живет еще один обвиняемый, Баччино, изготовитель камзолов. Судя по всему, донос был написан любопытным соседом, скандализованным происходящим. Или соседом-конкурентом. Еще одна ювелирная мастерская на Ваккереччии принадлежала художнику Антонио дель Поллайоло. Он заявляет ее в ряду «мелкого имущества» в налоговой декларации 1480 года. Управлял мастерской Паоло ди Джованни Сольяни, которого называют «художником и помощником» Поллайоло.[216] Возможно ли, чтобы донос был написан Сольяни, стремящимся избавиться от ювелиров-конкурентов, Сальтарелли и Паскуино, а также и от конкурента-художника, Леонардо? Практика анонимных доносов на деловых конкурентов сохранилась в Италии и по сей день.

Последним в списке обвиняемых назван Леонардо Торнабуони по прозвищу Иль Тери. Адрес его не упоминается, поскольку все во Флоренции знали, что найти его можно в палаццо Торнабуони на широкой, фешенебельной улице, идущей от ворот Санта-Тринита. Торнабуони были одним из самых знатных семейств Флоренции. Их союз с Медичи укрепился в начале 40-х годов XV века, когда Пьеро Медичи женился на Лукреции Торнабуони. Историки того времени много писали о Лукреции – красивой, энергичной женщине, пишущей прекрасные стихи. Она стала первой представительницей нового поколения флорентиек, к которому принадлежала впоследствии и Джиневра де Бенчи. Брат Лукреции, Джованни, управлял римским отделением банка Медичи, но в то же время поддерживал тесные отношения с заклятыми врагами этого семейства, Питти. Джованни был женат на дочери Луки Питти, Франческе. Именно Джованни заказал Гирландайо великолепные фрески для церкви Санта-Мария-Новелла. Кисть Гирландайо запечатлела множество членов семейства Торнабуони. Возможно, среди них есть и

Леонардо Торнабуони.

Семейство Торнабуони было весьма многочисленным, поэтому трудно понять, о каком Леонардо идет речь. Но тот факт, что он является дальним родственником матери Лоренцо Медичи, придает доносу новый оттенок. Некоторые считают, что он носит сугубо политический характер. Может быть, Леонардо да Винчи оказался втянутым в кампанию, ведшуюся против Леонардо Торнабуони и, косвенным образом, против Медичи? Впрочем, такое предположение остается бездоказательным, как и обвинения в адрес управляющего мастерской Поллайоло. Вероятно лишь то, что связь Торнабуони—Медичи сыграла свою роль после события: власть этих семейств была пущена в ход с тем, чтобы дело было решено быстро и без последствий для его участников. Слово «оправданный» рядом с именем Леонардо говорит о том, что все обвинения против него были сняты. Это не означает, что он был невиновен в том, в чем его обвиняли. Но то, что обвинения выдвигались и против приближенного Медичи, явно свидетельствует об использовании политической власти, а не о невиновности обвиняемых.

Доносчик писал о том, что Якопо Сальтарелли «соглашался» на секс и «оказывал подобные услуги многим дюжинам персон». Из этих слов неясно, являлся ли Якопо любвеобильным молодым гомосексуалистом или был мужчиной-проституткой. Различие между этими понятиями незначительно, но в нашем случае играет важную роль. Встречался ли Леонардо с любовником или пользовался продажными услугами? Судя по доносу, о продажной любви речь не идет: Ваккереччиа считалась приличным районом, а Сальтарелли был учеником или помощником ювелира, то есть занимал солидное положение. Кроме того, в доносе явно присутствует свойственное любому подобному документу преувеличение: доносчик пишет о «многих дюжинах» мужчин, но называет только четырех. Четыре любовника еще не означают, что юноша был проституткой, даже если он и получал от них какие-то подарки.

Когда Смиралья Сконьямильо в 1896 году впервые опубликовал этот донос, он утверждал, что Леонардо был обвинен несправедливо, поскольку Сальтарелли был всего лишь его натурщиком. Такое вполне возможно, хотя сегодня, когда гомосексуализм Леонардо не вызывает сомнения, отношения между художником и натурщиком, скорее всего, были лишь фоном. То, что Якопо мог быть натурщиком, помогает понять зашифрованную, а затем зачеркнутую строку, написанную Леонардо на листе из Атлантического кодекса. Лист датируется

примерно 1505 годом. Леонардо написал следующее: *«Quando io feci domeneddio putto voi mi metteste in prigione, ora s'io lo fo grande voi mi farete pegio»*, то есть «Когда я сделал Христа-ребенка, ты заключил меня в тюрьму, а теперь, когда я изображу Его взрослым, ты сделаешь со мной нечто худшее».[217] Истолковать эту фразу очень сложно, но можно предположить, что моделью для Христа в детстве служил именно Якопо. Когда его обвинили в гомосексуализме, у Леонардо возникли разногласия с церковными властями. Сходные проблемы могли возникнуть при написании картины или создании скульптуры, изображающей взрослого Христа. Единственная сохранившаяся работа Леонардо, которую можно было бы назвать «Христом-ребенком», – это терракотовая голова «Молодого Христа», предположительно датируемая 70-ми годами XV века. Принадлежат ли эти потупленные глаза и длинные волосы Якопо Сальтарелли? Обладали ли его глаза – по выражению Джованни Ломаццо – «нежностью юности и в то же время мудростью старости»?

*Терракотовая голова молодого Христа, приписываемая Леонардо*

Мне кажется, что Якопо изображен еще на одном рисунке, который сегодня хранится в библиотеке Пирпонта Моргана в Нью-Йорке. Рисунок этот явно выполнен кем-то из круга Верроккьо, поэтому его приписывают и Верроккьо, и Леонардо. На нем изображен очень красивый, круглолицый юноша с густыми, вьющимися волосами. Он слегка надул пухлые губы и томно прикрыл глаза, что придает ему высокомерный вид. Голова натурщика повернута в три четверти, и это странным образом роднит его с Девой Марией на Леонардовом «Благовещении».

Рисунок Верроккьо, хранящийся в Берлине, по-видимому, изображает того же натурщика. Этот рисунок ранее также приписывали Леонардо, имя которого написано в нижнем правом углу. Возможно, что рисунок явился эскизом одного из ангелов для монумента Фортагуэрри, заказанного мастерской в 1476 году. В любом случае художник наверняка изобразил кого-то из молодых натурщиков, которые приходили к художникам на виа Гибеллина. И если мастерам приходили на ум какие-то «греховные мысли», натурщики были не прочь удовлетворить подобные желания.

Если фраза Леонардо о Христе-ребенке связана с делом Сальтарелли, можно предположить, что после доноса 1476 года художник оказался в заключении. Период заключения, скорее всего, был недолгим – по-видимому, художника арестовали и вскоре отпустили, – но он не мог не оказать влияния на Леонардо. Становится понятно, почему Леонардо рисует и описывает различные любопытные устройства, которые помогли бы человеку освободиться из тюрьмы. Мы находим их в Атлантическом кодексе: машина для выламывания решеток из окон и еще одна, над которой написано: «Для открывания темниц изнутри».[218] Эти рисунки датируются примерно 1480 годом. Это одни из первых изобретений Леонардо. Вполне очевидно, что они могут быть связаны с пребыванием в заключении в 1476 году. Вспоминает он об этом событии и тридцать лет спустя: «ты заключил меня в тюрьму». Свобода, как написал однажды Леонардо, «главнейший дар природы». Все, что мы знаем об этом человеке, говорит о том, что ограничения любого рода – физические, профессиональные, интеллектуальные, эмоциональные – были для него невыносимы.[219]

*Портрет юноши, около 1475. Мастерская Верроккьо*

Связь с Сальтарелли является первым, но не единственным доказательством гомосексуализма Леонардо, проявившимся в годы пребывания его во Флоренции. Давайте рассмотрим еще одну загадочную запись (загадочную в силу своей неразборчивости), обнаруженную на листе эскизов и диаграмм, хранящемся в галерее Уффици.[220] Среди рисунков выделяются две головы, одна из которых вполне может быть ранним автопортретом (см. главу «Поклонение волхвов»). Почерк вполне характерен для «нотариального» периода жизни Леонардо – буквы украшены причудливыми завитками. Иногда кажется, что художник просто пробовал и расписывал новое перо. В верхней части листа Леонардо написал что-то о юноше по имени Фиораванти ди Доменико, живущем во Флоренции. Прочесть надпись трудно, а там, где бумага была сложена, вообще

невозможно. В 80-х годах XIX века Ж.-П. Рихтер так расшифровал эти строки:

> *Fioravanti di domenicho j[n] Firenze e co[m]pere*
> *Amatissimo quant'e mio…*

Рихтер переводит надпись следующим образом: «Фиораванти ди Доменико во Флоренции мой самый любимый друг, почти что мой [брат]». Последнее слово является чистым предположением, поскольку конец второй строчки абсолютно неразборчив. В исследовании творчества Леонардо, относящемся к 1913 году, Дженс Тиис приводит совершенно другое истолкование:

> *Fioravanti di domenicho j[n] Firenze e che aparve*
> *Amatissimo quanto mi e una vergine che io ami.*

Перевести эту фразу можно так: «Фиораванти ди Доменико во Флоренции относится ко мне с любовью, словно дева, которую я мог бы любить».

Карло Педретти отдает предпочтение толкованию Рихтера, но продолжение второй строки после слова *«mio»* ему кажется простыми «каллиграфическими завитками, не имеющими смысла», в которых практически невозможно рассмотреть те слова, которые якобы были увидены вторым исследователем. Поэтому с уверенностью утверждать, что эта фраза связана с гомосексуальностью Леонардо, невозможно. В ней явно чувствуются теплые чувства художника в отношении «возлюбленного» Фиораванти. Стандартная патронимическая форма имени не позволяет однозначно понять, о ком идет речь. [221] Вполне возможно, что портрет Фиораванти сохранился на страницах записных книжек и альбомов Леонардо, относящихся к флорентийскому периоду, но, подобно Якопо Сальтарелли, он остается неуловимым и неузнанным.

## «Товарищи в Пистое»

В свете произошедшего с Сальтарелли предложение Верроккьо поработать в Пистое оказалось как нельзя кстати. 15 мая 1476 года – в сложный период между обвинением и оправданием – Верроккьо получил заказ на огромный мраморный кенотаф в соборе Пистои в честь кардинала Никколо Фортагуэрри. Стоимость работы определили не сразу. Совет Пистои был готов выделить 300 флоринов, а Верроккьо просил 350. В начале 1477 года Пьеро дель Поллайоло предложил модель, которую совет был готов принять, но спор разрешил Лоренцо Медичи, отдавший заказ Верроккьо.[222]

Примерно в то же время Верроккьо получил заказ на алтарь в память дальнего родственника Лоренцо бывшего епископа Пистои, Донато де Медичи. Этот алтарь с изображением Мадонны с младенцем в окружении святого Доната и святого Иоанна Крестителя был расписан Лоренцо ди Креди – это его первая датированная работа. Работа над алтарем должна была быть закончена к 1478 году, но из-за финансовых разногласий процесс затянулся до 1485 года. Почти с уверенностью можно утверждать, что Леонардо принимал участие в работе над алтарем. Небольшой подготовительный этюд в темпере, изображающий святого Доната (тезку епископа Медичи, в честь которого и возводился алтарь), явно выполнен его рукой. В Виндзорской коллекции хранится рисунок святого Иоанна Крестителя, во многом напоминающий святого Иоанна с алтаря Креди.[223] А в Лувре можно увидеть небольшое «Благовещение», которое когда-то было одним из приделов алтаря из Пистои. Композиция этой картины во многом повторяет композицию «Благовещения» Леонардо. Иногда утверждают, что и этот придел был написан Леонардо, но скорее всего автором является Креди, работавший под руководством Леонардо.

Все это говорит о том, что Леонардо участвовал в работе над алтарем из Пистои на самых ранних стадиях. К этому моменту он был самым признанным художником студии Верроккьо, поэтому то, что Креди работал под его руководством, совершенно естественно. По-видимому, Леонардо принимал участие и в работе над кенотафом (гробницей) Фортагуэрри. В музее Виктории и Альберта можно увидеть терракотовую модель для этого монумента, по мнению многих специалистов выполненную Леонардо. Работа в Пистое в 1476–1477 годах позволила Леонардо прилично заработать и немного оправиться после дела Сальтарелли. Пистою он хорошо знал, в городе у него были

родственники – тетя Леонардо Виоланта вышла замуж за жителя Пистои. Молодому человеку было приятно окунуться в спокойную, уютную атмосферу провинциального города, особенно после скандала, разразившегося во Флоренции.

Подтверждения этому мы находим на том же листе заметок и рисунков, на котором осталось любовное упоминание о Фиораванти ди Доменико. В нижней части листа сохранилась часть предложения. Его начало исчезло, осталась лишь фраза *«e chompa in pisstoja»* – «и товарищи в Пистое». (*Chompa* – это сокращение от *compare*, очень эмоционального слова, которое означает «товарищ, друг, приятель».) На еще одной части листа мы находим дату 1478. Судя по всему, к этому времени у Леонардо появились друзья в Пистое. Вполне возможно, что одним из них был Фиораванти. Еще одним другом художника мог быть поэт Антонио Каммелли, который мог общаться с Леонардо за пару лет до этого. Неразборчивые фразы еще раз доказывают, что Леонардо с радостью воспользовался возможностью уехать из Флоренции после скандала с Сальтарелли.

В нескольких километрах к западу от Пистои находится небольшая горная деревушка Сан-Дженнаро. Приходскую церковь в романском стиле построили неаполитанские беженцы, оказавшиеся в Тоскане после извержения Везувия в начале VI века. Леонардо бывал в этой деревушке, о чем говорят отметки на одной из его карт Центральной Тосканы. У Леонардо был проект проложить канал от реки Арно через Пистою и Серравалле.[224]

В церкви Сан-Дженнаро на небольшом пьедестале возле западных врат находится небольшая терракотовая статуя ангела. На протяжении многих веков на нее никто не обращал внимания. Лишь пятьдесят лет назад было установлено, что она принадлежит «школе» Верроккьо, а сегодня считается, что скульптура была выполнена лично Леонардо да Винчи (см. иллюстрацию 8). Это великолепная скульптура, очень живая и исполненная движения. Некоторые детали проработаны очень тщательно, другие довольно небрежно, что более характерно для *bozo*, эскизной модели, а не для законченной скульптуры. Правая рука ангела безошибочно повторяет ангела из «Благовещения», а длинные вьющиеся волосы уже успели стать «торговой маркой» Леонардо. Меня более всего поразил потрясающий реализм, с которым выполнена правая ступня, слегка выдвинутая вперед: четко проработанные косточки пальцев, настоящие сандалии, абсолютно естественный изгиб мизинца. Поза ангела повторяет ряд набросков из альбома Франческо Ферруччи – в том же альбоме мы находим рисунок модели для Верроккьева «Давида». По-видимому, фигуры нарисованы не Леонардо, но строчки

написаны его рукой.

О происхождении статуи ангела ничего не известно. Она находится в Сан-Дженнаро с XVIII века. Впервые о ней упоминается в записи от 31 июля 1773 года, когда стремянка рабочего упала на статую и разбила верхнюю часть на несколько кусков. Местный житель Барсотти кропотливо восстановил ангела. Сегодня об этом инциденте напоминает лишь тонкий шрам на лбу статуи. На скульптуре заметны следы краски – желтой, зеленой и красной. Скорее всего, это результат реставрации, но вполне возможно, что статуя изначально была полихромной. Терракотовые и деревянные статуи в те времена часто раскрашивали.[225] Остается загадкой то, как скульптура работы Леонардо да Винчи оказалась в углу скромной сельской церкви неподалеку от Пистои. По-видимому, она находилась там с самого начала – то есть с момента ее создания, с 1477 года. Молодой флорентийский художник часто бывал в этой местности и с радостью выполнил небольшой заказ общины, ему было приятно, что его ангел останется в зеленых холмах Тосканы.

В апрельский день 1477 года Леонардо исполнилось двадцать пять лет. Я представляю, как он изучает в зеркале отражение своего лица. Позднее он опишет эту сложную оптометрию в записной книжке, начав так: «Пусть линия $a - b$ будет лицом, которое посылает свое подобие на зеркало, на линию $c - d$».[226] Леонардо поражается тем, насколько ему нравится то, что он видит. Он больше не юноша по стандартам продолжительности жизни в эпоху Кватроченто. Во многом он стал таким, каким будет всегда.

Окружающие считают Леонардо очень красивым. Его лицо светится глубоким разумом. Все ранние биографы однозначно в этом сходятся. Паоло Джиовио, знавший Леонардо лично, говорил: «От природы он был очень обходителен, воспитан и щедр, а лицо его отличалось выдающейся красотой».

Французский писатель, работавший при дворе Людовика XII, Жан Лемэр, говорит о «сверхъестественной красоте» Леонардо в своей поэме, опубликованной в 1509 году. Судя по всему, эти строки основаны на личных впечатлениях. Аноним Гаддиано пишет: «Он был очень привлекательным, хорошо сложенным, грациозным и красивым» молодым человеком с прекрасными волосами, тугими завитками спадавшими «до середины его груди». Ни один из биографов не пишет о длинной бороде, без которой никто из нас уже не представляет себе Леонардо. По-видимому, борода появилась значительно позднее.

Вазари не может обойтись без гипербол. Он пишет о том, что

Леонардо был человеком «выдающейся красоты» и «бесконечной грации». «Блеском своей наружности, являвшей высшую красоту, он прояснял каждую омраченную душу, а словами своими мог склонить к «да» или «нет» самое закоренелое предубеждение… Одним своим прикосновением он придавал красоту и достоинство любому самому убогому и недостойному помещению…» Если бы Вазари писал сегодня, он бы назвал эти качества Леонардо, привлекавшие к нему людей, одним словом – «харизма». Вазари пишет также об удивительной физической силе и выносливости художника: «Силой своей он способен был укротить любую неистовую ярость и правой рукой гнул стенное железное кольцо или подкову, как свинец».[227] Однако здесь мы не можем полностью полагаться на биографа, во многом идеализирующего своего героя. Столь же возвышенно он описывает и Леона Баттисту Альберти, к сообщениям о выдающихся атлетических способностях которого следует относиться с изрядной долей скептицизма. Это троп, риторическая фигура, направленная на то, чтобы изобразить Леонардо настоящим супергероем. По-видимому, Вазари хотелось опровергнуть слова ранних биографов художника, в один голос твердящих о его женственной красоте.

Но нам не важно, мог ли Леонардо гнуть подковы одной левой. Главное, в чем сходятся все биографы, – это то, что Леонардо был красивым, высоким и привлекательным мужчиной, отличным наездником, неутомимым в пеших прогулках. Мы знаем также, что он любил хорошо одеваться – был настоящим денди. Он следил за своей прической. Он носил розовые туники, плащи, подбитые мехом, кольца с яшмой, сапоги из кордовской кожи. Все это говорит о его утонченности: «Возьми хорошую розовую воду и налей себе на руки, затем возьми цветок лаванды, растирай его между ладонями, и будет хорошо».[228] Сравнивая творчество художника и скульптора, Леонардо пишет о том, каким потным и грязным становится скульптор в процессе работы: «Скульптор весь, словно мукой, обсыпанный мелкими осколками, кажется пекарем; весь он покрыт мелкими осколками, словно его занесло снегом; а жилище его запачкано: оно полно пыли и кусков камня». Работа художника – совершенно иное дело. «Живописец с большим удобством сидит перед своим произведением, хорошо одетый, и движет легчайшую кисть с чарующими красками, а наряжен он в те одежды, какие ему нравятся. И жилище его чисто и полно чарующих картин».[229]

Но понять этого красивого юношу мы не сможем, если не увидим в его лице следов неуверенности, одиночества и неудовлетворенности. Леонардо ощущает себя чужим,

нежеланным. Он незаконнорожденный сын, не получивший должного образования, да еще и нетрадиционной сексуальной ориентации. Но он научится скрывать эти настроения за маской равнодушия и высокомерия. Подлинные чувства художника лишь изредка будут проскальзывать в его рукописях: «Если свобода дорога тебе, не открывай того, что мое лицо – это темница любви…»[230]

# Часть третья
# Независимость
# 1477–1482

*Плох тот ученик, который не превзойдет своего учителя.*

*Кодекс Форстера MS III, лист 66v*

# Студия Леонардо

В 1477 году Леонардо открывает во Флоренции собственную студию. Это было большим достижением – в мастерской Верроккьо в качестве подмастерья, ученика и помощника он провел десять лет. Портрет Джиневры показывает, что он уже перерос своего учителя. Стиль картины еще напоминает Верроккьо, но поэтическая атмосфера совершенно уникальна. Итак, Леонардо вступает в первый, самый трудный период независимости: молодой *maestro* входит в сложный, конкурентный мир искусства.

Первым признаком независимости становится контракт, подписанный им 10 января 1478 года, но есть и еще один документ, дающий нам представление об атмосфере, царившей в боттеге Леонардо. Документ этот был обнаружен совсем недавно. Речь идет о письме Джованни Бентиволь, правителя Болоньи, к Лоренцо Медичи. Бентиволь пишет о молодом человеке, которого он называет «Пауло де Леонардо де Винчи да Фиренце». [231] Письмо было обнаружено в 90-х годах XX века. Итальянская пресса была в восторге, так как структура имени позволяет предположить, что речь идет о некоем Паоло, неизвестном ранее сыне Леонардо да Винчи. Однако некоторые детали делают подобное предположение невозможным. Исходя из подробного анализа письма, можно сделать вывод, что Паоло родился в 1462 году или немного позже, но ведь в то время самому Леонардо было всего десять лет. Более вероятно, что Паоло являлся учеником Леонардо. Как я уже говорил, в эпоху Кватроченто ученики часто брали имена мастеров, у которых учились, – так, в частности, сделал и Верроккьо.

Итак, можно предположить, что нам известно имя одного из первых учеников Леонардо, а за каждым именем стоит история. Из письма Бентиволь, датированного 4 февраля 1479 года, мы узнаем, что Паоло отослали из Флоренции «некоторое время тому назад» из-за «порочного образа жизни, каковой он там вел». Изгнание должно было «изменить» его и «отдалить от дурной компании, в которой он оказался». Похоже, дело касалось лично Лоренцо Медичи, поскольку стоило Паоло оказаться в Болонье, как его немедленно арестовали. Бентиволь подчеркивает, что это было сделано по просьбе Лоренцо: «В соответствии с письмом, полученным от вашего великолепия, он был заключен в темницу». В тюрьме Паоло провел шесть месяцев, но после освобождения, «очистившись от своих грехов», он «посвятил себя искусству маркетри, которое он уже начал изучать там [во Флоренции], и

стал опытным ремесленником и преуспел в этом занятии». Теперь Паоло собирается вернуться во Флоренцию, с просьбой о чем обратились к Бентивольо его братья. Поэтому-то правитель Болоньи и написал Лоренцо – чтобы «испросить благосклонного разрешения и милостивого прощения» для Паоло, что позволило бы тому вернуться. Характер Паоло изменился, пишет Бентивольо. Он обещает впредь «быть честным человеком и жить по установленным законам и правилам».

Эта история чрезвычайно интересна, поскольку связана с Леонардо, у которого Паоло учился. Предположив, что юноша провел в болонской тюрьме полгода, а затем преуспел в искусстве маркетри, можно вычислить, что скандальный отъезд из Флоренции имел место не менее чем за год до написания письма, то есть в конце 1477-го или начале 1478 года. Таким образом, мы получаем возможность восстановить произошедшее. В 1477 году у Леонардо был ученик или слуга по имени Паоло. Скорее всего, это был мальчик-подросток. У него были братья довольно высокого положения: в своем письме Бентивольо дважды упоминает о них. По-видимому, отца у Паоло не было, если учесть, что вступались за него только братья. Это и объясняет патронимическую структуру его имени – Паоло стал приемным «сыном» Леонардо. Он уже получил некоторую подготовку в искусстве маркетри – искусстве сложном и требующем большого трудолюбия. Тем не менее мальчик ведет «порочный образ жизни», связывается с «дурной компанией» *(mala covercatione)* и к началу 1478 года вынужден бежать из города. Природа «порочности» в письме не уточняется, но высока вероятность того, что речь идет о гомосексуальных отношениях. Из всего вышесказанного можно сделать предположение – только предположение, но весьма вероятное – о том, что в дурной компании, от которой Паоло надлежало спасти, состоял и его учитель, Леонардо да Винчи. А если продолжить список, то включить в него можно Якопо Сальтарелли и Фиораванти ди Доменико. Следовательно, Паоло являлся «сыном» Леонардо в том смысле, какой очень порадовал бы Фрейда.

Атмосфера скандала окружала студию Леонардо с самого ее создания. Спустя лишь год после столкновения с ночной стражей он снова оказывается обвиненным в гомосексуализме. Лоренцо Медичи, вероятно, знал о первом скандале, поскольку он затрагивал члена семьи его матери. Естественно, что он мог способствовать изгнанию из Флоренции Паоло ди Леонардо.

Несмотря на все неприятности, 10 января 1478 года Леонардо получает свой первый официальный заказ в качестве

независимого художника.[232] Синьория заказала большой алтарь для часовни в Палаццо Веккьо, капеллы Сан-Бернардо. Нельзя сказать, что Синьория твердо желала передать этот заказ исключительно Леонардо. За месяц до этого от такой работы отказался Пьеро дель Поллайоло. Предложение было очень престижным. В середине марта Синьория выплатила художнику аванс в 25 флоринов. Это особенно любопытно, поскольку Леонардо так и не выполнил заказ. Алтарь для Сан-Бернардо стал его первой брошенной работой, а в будущем таких работ будет еще немало.

Новый алтарь должен был заменить работу Бернардо Дадци, изображавшую явление Девы Марии святому Бернарду. В соглашении говорилось, что Леонардо обязуется написать картину на ту же тему. Среди сохранившихся рисунков и набросков Леонардо мы не находим ничего, что могло бы быть связано с «Видением святого Бернарда», но вполне возможно, что отголоски этой призрачной работы мы видим в картине Филиппино Липпи. Как пишет Аноним Гаддиано, Леонардо начал работать над картиной, которая позднее была закончена по его эскизам Филиппино. Алтарь, изображающий видение святого Леонардо, работы Филиппино действительно существует: прекрасная работа сегодня хранится в Бадиа Фиорентина. Она была написана в середине 80-х годов XV века для семейной часовни Пульезе в Мариньолле, неподалеку от Флоренции. Портрет самого Пьеро дель Пульезе мы видим в правом нижнем углу картины. Прав ли Аноним? В левой части картины мы видим Мадонну с ангелами. Эта группа выглядит вполне «по-леонардовски». Неужели картина действительно создана по утраченному картону Леонардо, написанному примерно в 1478 году? Да, это вполне возможно, хотя один из ангелов очень сильно напоминает ангела в «Благовещении» Леонардо, и для того, чтобы объяснить его «леонардовский» облик, вовсе не обязательно разыскивать утраченный эскиз.[233]

На листе заметок и рисунков, где упоминается Фиораванти ди Доменико, мы находим частично утраченное предложение: «[…]*mbre 1478 inchomincai le 2 vergini Marie*». В качестве даты можно подставить сентябрь, ноябрь или декабрь 1478 года. Что же за «двух Дев Марий», или Мадонн, начал писать Леонардо в это время? Те же ли это Мадонны, которые появляются в его списке 1482 года, где он перечисляет картины, написанные во Флоренции и взятые с собой в Милан? В списке они числятся как «законченная Мадонна» и «другая, почти законченная, в профиль».

Кеннет Кларк считает, что Мадонна в профиль – это «Мадонна Литта», хранящаяся ныне в Эрмитаже в Санкт-Петербурге. Закончена картина была значительно позже. Она вышла из миланской студии Леонардо, по-видимому, в конце 80-х годов XV века. Но Кларк считает, что работа над ней была начата во Флоренции, а в Милан художник взял ее в незаконченном состоянии, о чем и написал в списке 1482 года. В законченном виде картина очень не похожа на другие творения Леонардо. Обратите внимание на странную голову младенца: судя по всему, ее писал один из миланских учеников мастера, Джованни Антонио Больтраффио или Марко д'Оджионо. Но сохранился рисунок головы Мадонны, выполненный серебряным карандашом на зеленоватой бумаге и явно принадлежащий руке Леонардо. [234]

Флорентийское происхождение «Мадонны Литты» не доказано. Столь же неясно и происхождение другой картины Леонардо, также хранящейся в Эрмитаже, – «Мадонны Бенуа» (см. иллюстрацию 9). Стилистически ее можно отнести к первому флорентийскому периоду творчества Леонардо. Очень вероятно, что она является одной из *«2 vergini»*, работать над которыми художник начал в 1478 году. Однако мы не можем с уверенностью утверждать, что это та самая «законченная» Мадонна из списка 1482 года: некоторые детали картины явно остались незаконченными.

Эта небольшая (42 × 33 см) картина маслом, которая в XIX веке была непрофессионально переведена на холст, является одной из наиболее недооцененных работ Леонардо. Несмотря на все несовершенство деталей, в ней есть такая нежность, свежесть и движение, которые сразу же поднимают ее над статичными, жречески-элегантными Верроккьевыми Мадоннами с их светлыми волосами и поднятыми мизинцами. Мадонна Леонардо – просто девочка, даже не особенно красивая девочка. Ее длинные, медного цвета волосы каскадом спадают на левое плечо, делая ее на какое-то мгновение похожей на Симонетту Каттанеи – но только на мгновение. Снова возникает ощущение ролевой модели, которое Леонардо сознательно отвергал. Мадонна Бенуа – это полная противоположность томным, красивым Мадоннам Боттичелли с миндалевидными глазами. Великий Бернард Беренсон, который всегда гораздо выше ценил рисунки Леонардо, нежели его картины, находит Мадонну Бенуа откровенно уродливой: «женщина с залысинами на лбу, пухлыми щеками, беззубой улыбкой, затуманенным взором и морщинистой шеей».

Совершенно чужда стилю Верроккьо новая бархатисто-темная тональность картины. Освещенные фигуры четко выделяются на

серовато-коричневом фоне. Леонардо использует приглушенные, скромные, домашние краски. Технический анализ показывает, что на этапе предварительной подготовки художник пользовался темной умброй, а краски наносились на нее «осадками, подобно росе».[235]

Загадочны и детали этой картины. Кое-где присутствует ретушь: на шее Мадонны и на правой руке младенца явственно видны следы более поздней растушевки. Что-то исчезло и с нижней части драпировки. Но главная проблема для зрителя – это рот Мадонны. Как невежливо заметил Беренсон, Мадонна Бенуа беззуба. Де Липхарт, исследовавший картину в 1909 году, пишет, что полуоткрытый рот Мадонны показывает «наличие зубов, почти незаметно нарисованных на черном подготовительном слое», но сегодня этот рисунок практически полностью исчез из-за окисления лака.[236] Загадочно и пустое окно. Было ли там что-то нарисовано или в этом и заключался замысел Леонардо? Лишенный фонового пейзажа глаз зрителя невольно возвращается к лицу Мадонны. Возникает ощущение замкнутости, домашней атмосферы изображенной сцены. Высокое расположение окна вызывает чувство уединенности, неповторимой близости матери и младенца. Они только вдвоем, они не принадлежат миру. Нам позволили их увидеть – и это огромная честь. Это ощущение усиливается отсутствием зрительного контакта – ни мать, ни дитя не смотрят на зрителя. Они полностью сосредоточены друг на друге и на цветке, к которому тянется младенец. Этот маленький белый цветок не является, как иногда утверждают, веточкой жасмина. Цветок жасмина имеет пять лепестков (и его мы видим на хранящейся в галерее Уффици «Леде»). У Мадонны Бенуа цветок с четырьмя лепестками, то есть относящийся к семейству крестоцветных. Ботаник Уильям Эмболден считает, что это белая горчица, *Eruca stiva*, традиционно символизирующая Страсти Христовы и своей крестообразной формой, и горьким вкусом.[237] На более поздней картине «Мадонна с веретенами» младенец Христос созерцает символ своих будущих страданий. Мать, с улыбкой протягивающая ребенку цветок, делает это неосознанно. Она спасена от трагического видения будущего, спасен в этот момент и ребенок.

Доска (такой картина была изначально) имеет романтическую историю. Мы не знаем, где картина находилась до начала XIX века. Вполне возможно, что именно эта картина упоминалась в 1591 году как «небольшая панель, расписанная маслом рукой Леонардо». Тогда она находилась в доме Ботти во Флоренции. В 20-х годах XIX века картина неожиданно

обнаружилась в Астрахани. Согласно легенде, картину привез сюда странствующий итальянский музыкант. К 1824 году картина принадлежала купцам Сапожниковым. Именно в этом году, согласно семейным архивам, картина была перенесена на холст реставратором Коротковым. Позднее «Мадонна» оказалась во Франции, в коллекции архитектора Леонтия Бенуа, мужа внучки Сапожникова. После его смерти картина была возвращена в Санкт-Петербург. Впервые «Мадонна Бенуа» была выставлена в 1908 году, а в 1914-м приобретена Николаем II для Императорского Эрмитажа.

Существует три рисунка, самым тесным образом связанные с «Мадонной Бенуа», – голова младенца, хранящаяся в Уффици (на этом рисунке удивительно точно схвачена заинтересованность ребенка, рассматривающего цветок); Мадонна с младенцем и вазой фруктов, хранящаяся в Лувре; и лист эскизов из Британского музея.[238] Эти наброски ведут нас к другим эскизам, связанным с Мадонной с младенцем (или с матерью и ребенком) и относящимся к данному периоду. Очаровательный и малоизвестный рисунок из Школы изящных искусств в португальском городе Порто во многом напоминает Мадонну Бенуа. На нем изображен ребенок, сидящий на коленях матери, которая в это время моет его ножки в тазу. До недавнего времени считалось, что этот рисунок принадлежит Раффаэллино да Реджио, художнику середины XVI века, последователю Таддео Зуккаро. В 1965 году Филипп Пуанси установил, что это рисунок Леонардо. Исследователь обнаружил следы почерка Леонардо на обратной стороне рисунка. Поскольку рисунок был закреплен и не мог быть снят без риска повреждения, расшифровать удалось лишь часть надписи. (В зеркальном мире Леонардо проступающие слова можно было читать традиционным образом, то есть слева направо.) Это словарный список. Семь слов можно различить достаточно отчетливо. Все они начинаются с буквы *«a»* – *affabile, armonia* и т. д. Тем самым прослеживается связь рисунка из Порто с эскизом из Виндзорской коллекции, на котором изображен пухлый младенец, сидящий на локте матери. На обороте Виндзорского листа также имеется алфавитный список.[239]

К рисункам, выполненным в конце 70-х годов XV века, относится и набросок Мадонны с младенцем и святым Иоанном Крестителем, также хранящийся в Виндзоре. Возможно, этот набросок мог перерасти в полный картон или даже в законченную картину, поскольку Мадонна и младенец изображены почти так же, как на картине Андреа да Салерно в Неаполе. На рисунке все три фигуры спрессованы в пирамиду – композиционный прием,

который Леонардо использует в «Святой Анне», написанной двадцатью годами позже. За фигурами мы видим пейзаж. Совершенно ясно, что в Леонардо уже проснулась любовь к скалистым холмам. Этот рисунок является первым вариантом группы, которая позднее будет часто встречаться в творчестве Леонардо, встречи Христа и святого Иоанна Крестителя в младенчестве (этот эпизод встречается только в апокрифах). Этот сюжет повторяется в «Мадонне в скалах» и позднее на картоне «Мадонна с младенцем, святой Анной и святым Иоанном Крестителем», хранящемся в лондонской Национальной галерее. В то время подобный сюжет редко встречался в итальянской живописи. Леонардо был новатором. А может быть, если рассматривать эту ситуацию в ином свете, такой сюжет был ему близок по иным причинам. Вспоминая обстоятельства его детства, можно предположить, что этот «другой» ребенок, чужак, с тоской глядящий на любовную игру Мадонны и младенца Христа, находит отклик в душе Леонардо, отношения которого с матерью всегда были омрачены страхом отверженности.

*Матери и дети, 1478–1480. Вверху слева: голова младенца, вероятно, эскиз для младенца Христа на «Мадонне Бенуа». Вверху справа: рисунок из порто, названный «Омовение». Внизу слева: набросок ребенка, играющего с кошкой. Внизу справа: эскиз Мадонны с младенцем и кошкой*

Но настроение флорентийских эскизов отнюдь не мрачное, а

скорее радостное: мать ласкает ребенка, кормит, моет его и, если «Мадонну Литта» тоже можно отнести к этой группе, – кормит его грудью. Самый радостный набросок из этого цикла – «Мадонна с младенцем и кошкой». Как и в «Мадонне Бенуа», художник подчеркивает молодость Девы Марии. Мы видим молодую женщину, почти девочку. (Богоматерь напоминает крестьянскую девочку-подростка Марию из картины Пазолини «Евангелие от Матфея».) Эти наброски – самые живые и интересные из всех флорентийских работ Леонардо. Они словно сходят с листа. Это настоящие моменты жизни, что отличает их от больших картин. Люди, изображенные на них, действительно находились в студии или рядом с художником. Сохранилось четыре листа весьма схематичных набросков, сделанных пером, углем и металлическим пером. Фигуры переплетаются – настоящий балет! Молодой художник спешит запечатлеть реальную жизнь, подлинные жесты и движения. Затем появляется четыре более законченных эскиза, на каждом из которых Леонардо испробовал новое положение головы Мадонны. Самый законченный хранится в Уффици.[240]

Нет никаких доказательств того, что эти великолепные рисунки когда-то стали материалом для картины. Скорее всего, они были сделаны для величайшей из ранних флорентийских картин Леонардо, «Поклонение волхвов». Положение ребенка и матери на ней весьма сходно с положениями, запечатленными на рисунках. Но кошка исчезла, а вместе с ней и шутливая радость, которой проникнуты эскизы.

# Висельник

Незадолго до полудня в воскресенье 26 апреля 1478 года месса во флорентийском соборе была прервана необычным происшествием. Когда священник вознес над головой Святые Дары, зазвонил колокол, некий Бернардо ди Бандино Барончелли вытащил из-под плаща нож и вонзил его в Джулиано Медичи, младшего брата Лоренцо Медичи. Когда он отступил, на Джулиано набросился другой убийца, Франческо Пацци. Впоследствии на теле насчитали девятнадцать ран. Двое убийц напали и на Лоренцо, но тому удалось спастись. Истекая кровью, он сумел укрыться в северной ризнице. Огромные бронзовые врата закрылись за ним, но в драке Бернардо ди Бандино сумел смертельно ранить одного из друзей Лоренцо, Франческо Нори.

Это был день заговора Пацци,[241] вошедшего в историю как Апрельский заговор. Богатые флорентийские купцы Пацци предприняли отчаянную попытку восстать против правления Медичи. Заговор поддерживали папа Сикст IV и другие противники Медичи, в том числе архиепископ Пизанский. Поэт Аньоло Полициано присутствовал на службе и оставил воспоминания о событиях того дня. Лука Ландуччи рассказал о последовавшем возмездии. О том же пишут флорентийские историки Макиавелли и Франческо Гвиччардини. Эти свидетели принадлежали к сторонникам Медичи, но в недавно появившейся книге Лауро Мартинеса мы находим другую интерпретацию событий. Мотивы заговорщиков сложны, но цинизм политики Медичи превосходил все ожидания. Мартинес пишет о том, что Лоренцо узурпировал власть во Флоренции с помощью взяток, подкупа и присвоения общественных фондов.[242] Убийство за год до этого герцога Миланского создало прецедент – смертельный удар тоже был нанесен во время мессы в городском соборе, – но жестокая казнь его убийц была дурным предзнаменованием.

В соборе возникла паника, и убийцам удалось скрыться, но вторая часть плана – захват дворца Синьории с помощью перуджийских наемников – сорвалась. Когда Якопо Пацци галопом пронесся по площади, крича: *«Popolo e libertà!»* («За народ и свободу!»), он обнаружил, что двери дворца забаррикадированы. На башне тревожно гудел колокол Ла Вакка, на улицы выбегали вооруженные горожане. Заговор провалился. Сначала Якопо отнесся к плану путча, предложенному его племянником, Франческо, возглавлявшим отделение банка Пацци в Риме, скептически. «Вы сломаете себе шеи», – предостерегал он заговорщиков. Заговорщики все же убедили Якопо, но

предчувствия его не обманули, и его шея оказалась среди сломанных.

После убийства Джулиано во Флоренции начались кровавые репрессии. Мрачный этикет публичных казней был соблюден: первая ночь превратилась в массовое линчевание. Ландуччи пишет о том, что больше двадцати заговорщиков повесили в окнах Синьории и Барджелло. Не меньше шестидесяти было казнено в течение следующих нескольких дней. В первый день, когда группы мстителей носились по улицам города, Лоренцо с перевязанной шеей появился перед народом в окне дворца Медичи. Он чувствовал себя победителем. Вазари пишет о том, что Верроккьо было заказано три восковые фигуры Лоренцо в полный рост в той же одежде, в какой он был в момент горького триумфа. Никаких следов этих фигур не сохранилось, как не сохранилось и портретов повешенных предателей, написанных Боттичелли. За них художник получил в середине июля 40 флоринов.[243] Студии всегда служили своим политическим хозяевам.

28 апреля Лоренцо навестил младший брат убитого герцога Миланского Лодовико Сфорца, будущий покровитель Леонардо. Хотя герцогом стал десятилетний сын убитого, Джан Галеаццо, истинным правителем Милана стал Лодовико. Именно он контролировал все политические нити и оставался у власти более двадцати лет. Лодовико выразил Лоренцо свои соболезнования и пообещал поддержку.

*Повешенный Бернардо ди Бандино Барончелли*

Из четырех убийц, орудовавших в соборе, трое были захвачены. Франческо Пацци был повешен в первую же ночь, а два священника, напавшие на Лоренцо, погибли 5 мая. Утверждают, что, прежде чем повесить, их кастрировали. Четвертый заговорщик, Бернардо ди Бандино, оказался умнее или

удачливее. В суматохе, поднявшейся после убийства Джулиано, он спрятался всего в нескольких метрах от места убийства, на колокольне собора. Несмотря на то что стража его разыскивала, ему удалось бежать из Флоренции. Он направился на Адриатическое побережье, в город Сенигаллия, а затем на корабле отплыл из Италии. Он исчез, растворился. Но у Медичи повсюду были свои глаза и уши. В следующем году пришли известия о том, что Бандино видели в Константинополе. Флорентийский консул Лоренцо Кардуччи преподнес султану богатые дары, и Бандино был схвачен. Его доставили во Флоренцию в цепях, допрашивали, несомненно, пытали. 28 декабря 1479 года Бандино повесили в окнах Барджелло.[244]

Леонардо присутствовал при казни. Набросок повешенного был явно сделан с натуры. Заметки, сделанные в верхнем левом углу листа, описывают, во что был одет Бандино в тот день: «Маленький коричневый берет, камзол из черного сержа, черный жилет в полоску, синий плащ, подбитый лисьим мехом (буквально «лисьими шеями»), а воротник жилета был покрыт пятнистым бархатом, красным и черным; черные чулки». Эти заметки придают наброску характер репортажа. Леонардо стал свидетелем небольшого момента истории. Эти заметки говорят также о том, что Леонардо намеревался превратить набросок в картину типа тех, что написал в прошлом году Боттичелли. Может быть, он получил такой заказ, а может быть, эта сцена, развернувшаяся у порога дома сера Пьеро, потрясла его.[245]

При взгляде на тело висельника со связанными руками и босыми ступнями Леонардо ощутил странное чувство покоя. Тонкое лицо Бандино с опущенными уголками губ было странно задумчивым, словно с высоты он созерцал совершенные им ошибки. В нижнем левом углу листа Леонардо делает другой набросок. Это голова мужчины, изображенная под тем же углом, что и голова висельника. Такой наклон мы часто видим на изображениях распятого Христа.

# Зороастро

Настало время поговорить об одной из самых любопытных и значимых фигур в окружении Леонардо – о Томмазо ди Джованни Мазини, которого называли Зороастро. О нем упоминает Аноним Гаддиано, называя его одним из помощников Леонардо во время работы над фреской «Битва при Ангиари» для Палаццо Веккьо. Это подтверждается платежными документами: Мазини получал вознаграждение в апреле и августе 1505 года. В документах его называют *garzone* Леонардо, и в его обязанности входило «молоть краски».[246] Это упоминание о нем и о его низком статусе заставило многих биографов предположить, что он был молодым учеником Леонардо в 1505 году. Но в действительности Мазини принадлежал к кругу Леонардо в Милане в 90-х годах XV века. Он упоминается в анонимной миланской поэме, посвященной Леонардо в 1498 году. Существуют и другие свидетельства того, что их отношения зародились еще во Флоренции.

Томмазо родился примерно в 1462 году в деревне Перетола, расположенной на равнине между Флоренцией и Прато. Он умер в Риме в 1520 году в возрасте 58 лет и был похоронен в церкви Сант-Агата деи Готи.[247] Короткое, но очень колоритное описание его жизни мы находим в книге Шипионе Аммирато *Opusculi*, опубликованной во Флоренции в 1637 году.

«Зороастро звали Томмазо Мазини; он был из Перетолы, находившейся примерно в миле от Флоренции. Он был сыном садовника, но утверждал, что является незаконнорожденным сыном Бернардо Ручеллаи, то есть братом Лоренцо Великолепного. Затем он сблизился с *[si mise con:* буквально «он поставил себя с»] Леонардо Винчи, который сделал ему наряд из дубильных орешков, и по этой причине его долгое время называли Галлоццоло (галловый орешек). Затем Леонардо уехал в Милан, и с ним уехал Зороастро, а там его прозвали Индовино (предсказатель судьбы), поскольку он преуспел в искусстве магии. Позднее он оказался в Риме, где жил с Джованни Ручеллаи, кастеляном замка Святого Ангела (мавзолей Адриана), а затем с Висеу, португальским послом, и, наконец, с Ридольфи. Он был большим специалистом в горном деле… Когда он умер, его похоронили в церкви Санта-Агата между гробницами Трессино и Джованни Ласкари. На его могиле установлен ангел с двумя языками и молотом, разбивающий скелет мертвеца. Это символизирует его веру в воскресение. Он никогда в жизни не убил даже блохи без причины. Он предпочитал одеваться в лен, чтобы не носить ничего мертвого».[248]

Здесь есть кое-что странное, но в целом Зороастро предстает перед нами шутником, магом и инженером – и вегетарианцем, каким впоследствии стал и сам Леонардо. Наряд из галловых орешков любопытен, но эта запись перекликается с заметками о маскарадных костюмах, которые Леонардо описывает как наряды, изготовленные путем приклеивания черного и белого проса на ткань, покрытую терпентином и клеем.[249] Однако Аммирато не пишет о театре. Он хочет сказать, что Леонардо изготовил для своего друга необычное одеяние, возможно плащ, и что Томмазо, будучи эксцентричным молодым человеком, носил его и даже заслужил прозвище, с ним связанное.

Зороастро – это, по-видимому, тот самый «Маэстро Томмазо», о котором Леонардо упоминает в записях, относящихся к 1492–1493 годам:

> «Четверг 27 сентября Маэстро Томмазо вернулся [в Милан]. Он работал самостоятельно до предпоследнего дня февраля…»[250]

> «В предпоследний день ноября мы подвели итоги… Маэстро Томмазо нужно было уплатить за девять месяцев. Затем он сделал 6 подсвечников».

Это говорит о том, что Мазини был независимым ремесленником, работавшим в миланской студии Леонардо. Он работал по металлу, чем объясняется упоминание Аммирато о его интересе к горному делу. В другом современном источнике – венецианской рукописи, где приводится несколько копий механизмов Леонардо, – его называют «кузнецом».[251] В 1492–1493 годах Леонардо занимался весьма амбициозным проектом – он работал над гигантской конной статуей, известной под названием «Конь Сфорца». Несомненно, специалист в металлургии Мазини помогал ему, а также участвовал в ряде других проектов: военных, архитектурных и даже авиационных.

Зороастро был неуловим. Его статус трудно определить. Леонардо называет его «Маэстро Томмазо», но в платежных документах, связанных с «Битвой при Ангиари», его называют просто *garzone*, то есть помощником, смешивающим краски. «Томмазо мой слуга» из заметок Леонардо – тоже он. Судя по запискам, в 1504 году он делал для Леонардо повседневные покупки. Если это так, то вполне возможно, что именно ему принадлежат некоторые строчки, сохранившиеся в бумагах Леонардо в Кодексе Арундела: округлый, четкий, хорошо сформированный почерк.[252]

Недавно были обнаружены новые сведения о Зороастро. Речь идет о письме Дом Мигуэля да Сильвы, епископа Висеу, учтивого и имеющего хорошие связи португальца, который был одним из собеседников в книге Кастильоне «Царедворец». Письмо датировано 21 февраля 1520 года и адресовано Джованни Ручеллаи, сыну Бернардо. (Это письмо подтверждает точность описания Аммирато, упоминавшего о связях Мазини с да Сильвой и Ручеллаи.) Мы узнаем, что незадолго до написания письма Зороастро жил на загородной вилле Ручеллаи, Куараччи, неподалеку от Флоренции. Да Сильва пишет о том, что побывал в этом доме, где ему было приятно обнаружить «все в таком же порядке, словно Зороастро все еще был там, – множество кастрюль с засохшими макаронами и другие сковороды, которые уже побывали в очаге, видны по всему дому». Эти «кастрюли» – не что иное, как химические сосуды – реторты, колбы, перегонные кубы и т. п., что становится ясно из дальнейшего письма да Сильвы:

> Сейчас Зороастро находится в моем доме [в Риме] и полностью мной руководит. У нас есть несколько особых тайных комнат, а в углу – очаровательная квадратная комната. Это место когда-то служило небольшой часовней. Мы устроили себе отличную кухню [то есть лабораторию], где я ничего не делаю, только работаю мехами и направляю потоки расплавленного свинца. Мы делаем сферы, которые ярко сияют и в которых появляются странные человеческие фигуры с рогами на головах, крабьими ногами и носами, похожими на креветки. В старом очаге мы устроили печь, выложив ее из кирпичей, и теперь в ней очищаем и отделяем элементы. С помощью этой печи нам удалось выделить огонь из морского чудовища *(dactilo marino)*, и огонь этот беспрестанно пылает и сияет. В центре комнаты установлен большой стол, заставленный кастрюлями и фляжками всех видов и размеров, заваленный пастами, и клеем, и греческой смолой, и киноварью, и зубами висельников, и корнями. У нас есть кирпич, изготовленный из серы, обточенный на токарном станке, а на нем установлен корабль из желтого янтаря, совершенно пустой, если не считать змеи с четырьмя ногами, которую мы сочли за чудо. Зороастро считает, что это грифон, прилетевший сюда по воздуху из Ливии и упавший на Мамольский мост, где его нашли и принесли к нам. Стены этой комнаты увешаны

странными масками и рисунками на бумаге. На одном из рисунков изображена обезьяна, рассказывающая истории толпе крыс, а крысы ее внимательно слушают. Словом, здесь у нас тысячи разных вещей, исполненных тайны». [253]

Из этого живого описания становится ясно, что Зороастро был алхимиком, очищавшим и готовившим алхимические растворы. Зороастро собирал странных рептилий. Зороастро был художником, и все стены его римской лаборатории были увешаны масками и рисунками с изображением говорящих животных. Это почти что комик, фольклорная версия Леонардо да Винчи. Интерес к алхимии или химии (в ту эпоху разницы почти не существовало, но закончилось развитие этих наук совершенно по-разному) сделал его отличным металлургом. Я почти убежден в том, что рецепт, записанный Леонардо предположительно в конце 80-х годов XV века, принадлежит именно ему. Рецепт озаглавлен «Смертный дым» *(Fumo mortale)*, и он записан на листе, рядом с описанием морского военного судна:

«Мышьяк, смешанный с серой, и реальгар
Медицинская розовая вода
Отстоенная жаба – а именно наземная
Пена бешеной собаки
Отстоенный кизил
Тарантул тарентский». [254]

Мне кажется, что этот рецепт однозначно принадлежит Зороастро. Это почти что небольшая поэма.

Несколько месяцев спустя Мигуэль да Сильва написал о том, что Зороастро умер. Эпитафия на его надгробии в церкви Святой Агаты звучит так: «Зороастро Мазино, человек выдающейся честности, чистоты и щедрости, истинный философ, заглядывавший во мрак природы ради великой славы самой природы». Леонардо не мог бы пожелать лучшей эпитафии для себя самого: *«ad naturae obscuritatem spectat…»*

Память о Зороастро еще жива. Романист Антон Франческо Граццини (известный под псевдонимом Иль Ласка – Голавль) описал «безумного» мага Зороастро в сборнике новелл *Le Cene* («Ужин»). Граццини родился во Флоренции в 1503 году. Новеллы сборника были написаны в середине XVI века. Вполне возможно, что этот персонаж списан с реального Зороастро, однако произведение носит сугубо художественный характер и не может быть использовано как биографический источник. Зороастро Граццини – это комический маг, вполне типичный персонаж для

литературы того времени. Очень трудно сказать, действительно ли описание его внешности – «высокий, хорошо сложенный, с угрюмым, землистым, надменным лицом и окладистой черной бородой, которую он никогда не расчесывал» – соответствует внешности реального Томмазо Мазини.[255]

Ученики Леонардо недооценивали Томмазо: его всегда считали забавным, эксцентричным, необычным – чем-то вроде клоуна, всегда готового показать какой-нибудь фокус. В ранних описаниях Мазини присутствует фольклорный элемент – и в описании Аммирато, и в новелле Граццини, даже в письме да Сильвы, наиболее достоверном документе. Онисание же Леонардо, дошедшее до нас, совершенно иное: Томмазо занимается изготовлением подсвечников, смешиванием красок, закупкой провизии – то есть выполняет чисто практические поручения. Интересно, как долго длились отношения Зороастро с Леонардо. Аммирато пишет о том, что он общался с Леонардо до отъезда художника из Флоренции, то есть до 1482 года. Мазини отправился с Леонардо в Милан и работал у него в начале 90-х годов XV века. В 1505 году он возвращается во Флоренцию. Именно тогда он и смешивал краски для фрески «Битва при Ангиари». Отсюда можно сделать вывод о двадцатипятилетнем знакомстве этих людей (хотя, конечно, нельзя утверждать, что все это время они работали вместе). Вполне возможно, что в 1513–1516 годах они вместе были в Риме. Томмазо мог быть шутом, но он явно не был дураком. Список его римских покровителей внушает уважение: Джованни Ручеллаи, да Сильва, Джованни Баттиста Ридольфи.

Когда Аммирато пишет о том, что Томмазо «устроился» у Леонардо, то имеет в виду то, что Мазини стал работать в мастерской художника в качестве ученика или помощника. Скорее всего, Томмазо в 1478 году сменил молодого Паоло ди Леонардо, когда того выслали из Флоренции за «непристойное» поведение. Тогда Томмазо было шестнадцать лет. Сын садовника из Перетолы подавал большие надежды. По словам Аммирато, Мазини утверждал, что был сыном Бернардо Ручеллаи. По-видимому, Зороастро либо шутил, либо Аммирато неверно его понял (он является единственным источником подобных сведений). В момент рождения Томмазо Ручеллаи было всего тринадцать лет, что делает его отцовство весьма маловероятным, хотя, как мне кажется, не невозможным. Скорее всего, Мазини находился под покровительством Ручеллаи, а впоследствии под покровительством его сына, Джованни. Бернардо являлся верным членом академии Фичино, а позднее организовал собственную

платоновскую академию в Орти Оричеллари, то есть в Садах Ручеллаи, прямо за углом церкви Санта-Мария-Новелла. Скорее всего, Томмазо избрал для себя маску Зороастро именно под влиянием кружка Фичино, куда, благодаря общению с Бернардо Бембо и семьей Бенчи, входил и Леонардо.

Конечно, очень не хочется терять колоритного, совершенно легендарного Зороастро – мага и алхимика. Скорее всего, подобный имидж и помог Мазини обрести столь высоких покровителей в Риме. (Впрочем, алхимия была привлекательна и сама по себе – она открывала сложный, но весьма соблазнительный путь к огромному богатству.) Леонардо же ценил реального человека, прятавшегося за маской шута и фигляра. Это был человек высочайшей честности и чистоты. Настоящий философ, как сказано в его эпитафии.

# Инженер

Если Томмазо Мазини, будущий металлург и алхимик, в конце 70-х годов XV века уже был учеником или помощником Леонардо, он, несомненно, должен был принимать участие в первых инженерных опытах художника. Именно к этому периоду относятся первые инженерные заметки Леонардо. Мы находим их в Атлантическом кодексе и в «Жизнеописаниях» Вазари. Вазари пишет о том, что Леонардо тогда «был еще молодым человеком *(giovanetto)*». Это совершенно точно указывает на то, что художник еще был во Флоренции. Однако вряд ли подобные проекты были осуществлены в реальности.

Как мы уже выяснили, Леонардо непосредственно познакомился с механизмами Брунеллески в 1471 году, участвуя в водружении золотого шара на купол Дуомо. Интерес к инженерному делу вновь пробудился в Леонардо примерно в 1478–1480 годах. К этому периоду относятся чертежи механизмов, напоминающих механизмы Брунеллески, из Атлантического кодекса. Вазари упоминает об интересе Леонардо к подъемным устройствам: «Он постоянно делал модели и рисунки, показывающие, как возможно с легкостью сносить горы и прорывать через них переходы из одной долины в другую и как возможно поднимать и передвигать большие тяжести при помощи рычагов, воротов и кинтов, как осушать гавани и как через трубы выводить воду из низин, ибо этот мозг никогда не находил себе покоя». Один из проектов Леонардо был особо амбициозным, и о нем нам рассказывает Вазари:

> «В числе этих моделей и рисунков был один, при помощи которого он не раз доказывал многим предприимчивым гражданам, управлявшим в то время Флоренцией, что он может поднять храм Сан-Джованни [то есть Баптистерий] и подвести под него лестницы, не разрушая его, и он их уговаривал столь убедительными доводами, что это казалось возможным, хотя каждый после его ухода в глубине души и сознавал всю невозможность такой затеи».

Идея не столь невероятна, как это кажется Вазари. Аналогичный проект – перемещение церковной колокольни – был осуществлен двадцатью пятью годами раньше, в Болонье, инженером Аристотелем Фиораванти. Подъем Баптистерия был бы полезен как с эстетической точки зрения (тогда Дуомо и

Баптистерий находились бы на одном уровне), так и с практической (Баптистерий оказался бы защищенным от периодических наводнений, случавшихся на реке Арно). Лестницы для осуществления подобных проектов использовались и столетие спустя, когда друг Вазари, Винченцо Боргини, опубликовал две гравюры воображаемой реконструкции Баптистерия.[256]

Любопытное устройство «для открытия темниц изнутри», о котором я говорил раньше, явно придумано под сильным влиянием идей Брунеллески. На рисунке из Атлантического кодекса мы видим устойчивую подъемную треногу с болтом, закручиваемым под прямым углом. Болт снабжен захватом, который Леонардо называет «щипцами» (*tanagli)*. На одном из рисунков показан процесс вытаскивания металлических решеток из окна. Эта машина явно могла бы быть использована в военных целях, но в то же время в ней чувствуются воспоминания Леонардо о днях заключения – *«voi mi metteste in prigione»* – после обвинений, связанных с делом Якопо Сальтарелли. Вполне возможно, что этот механизм упоминается Вазари в его «Жизнеописаниях». К некоему флорентийскому кузнецу по имени Капарра обратились жители города с необычной просьбой. «Некоторые молодые граждане принесли ему рисунок машины, которая могла ломать железные решетки посредством винта. И они попросили его изготовить эту машину для них». Кузнец с негодованием отказался, сочтя этот механизм «воровским», предназначенным для «обкрадывания людей и нанесения бесчестья молодым девушкам». Он счел этих молодых людей приличными *(uomini de bene)*, но не захотел принимать участия в их «злодействе».[257] Может ли здесь идти речь о рисунке, который сегодня находится в Атлантическом кодексе? Мог ли Леонардо быть участником этой сомнительной компании, состоявшей из юношей хорошего происхождения? Мог ли он обратиться к Капарре с просьбой изготовить его собственное устройство?

Вазари также пишет о том, что «он делал рисунки мельниц, сукновальных станков и прочих машин, которые можно привести в движение силой воды». На листах Леонардо мы видим множество чертежей мельниц, жерновов и печей. На других ранних рисунках изображены гигрометры для измерения влажности воздуха и гидравлические устройства для подъема воды. В последнем чертеже совершенно явно чувствуется интерес Леонардо к архимедову винту, устройству, которое поднимает воду с помощью вала с винтовой поверхностью, установленного внутри цилиндра.[258] Эти рисунки и другие, им подобные,

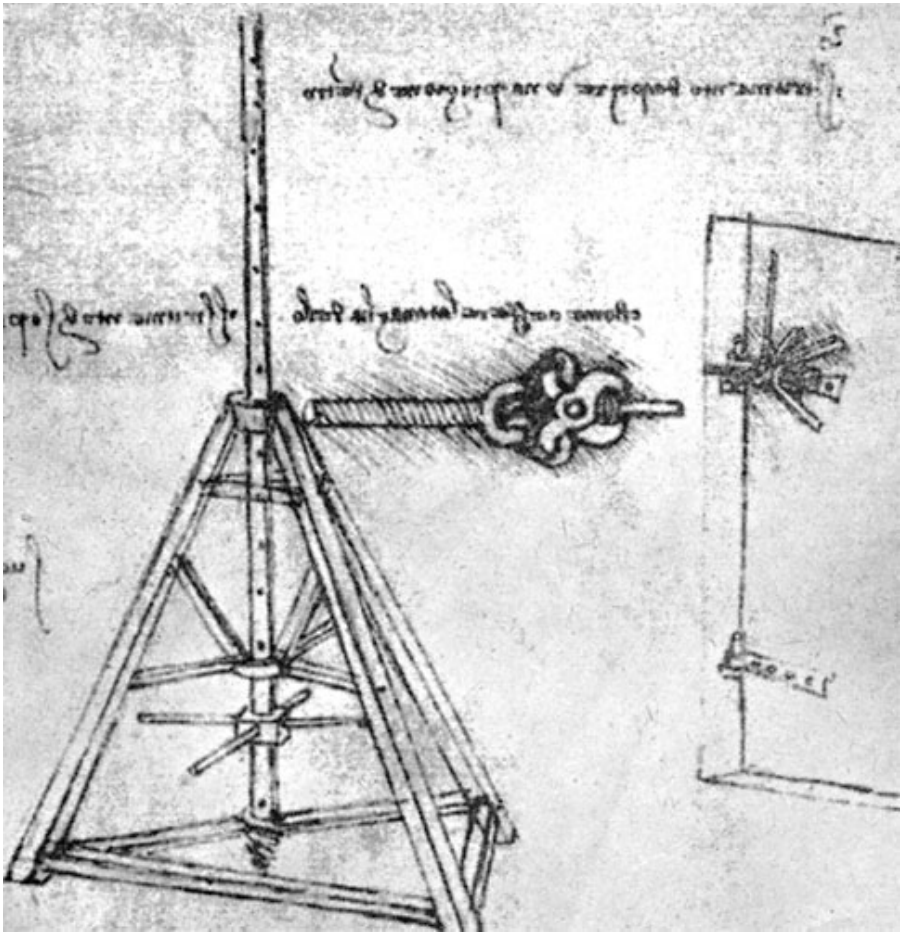
появляются на листе, относящемся к 1482 году: «некоторые механизмы для водяных работ» и «некоторые механизмы для кораблей». На этом листе упоминаются также «рисунки печей», но до наших дней они не сохранились.

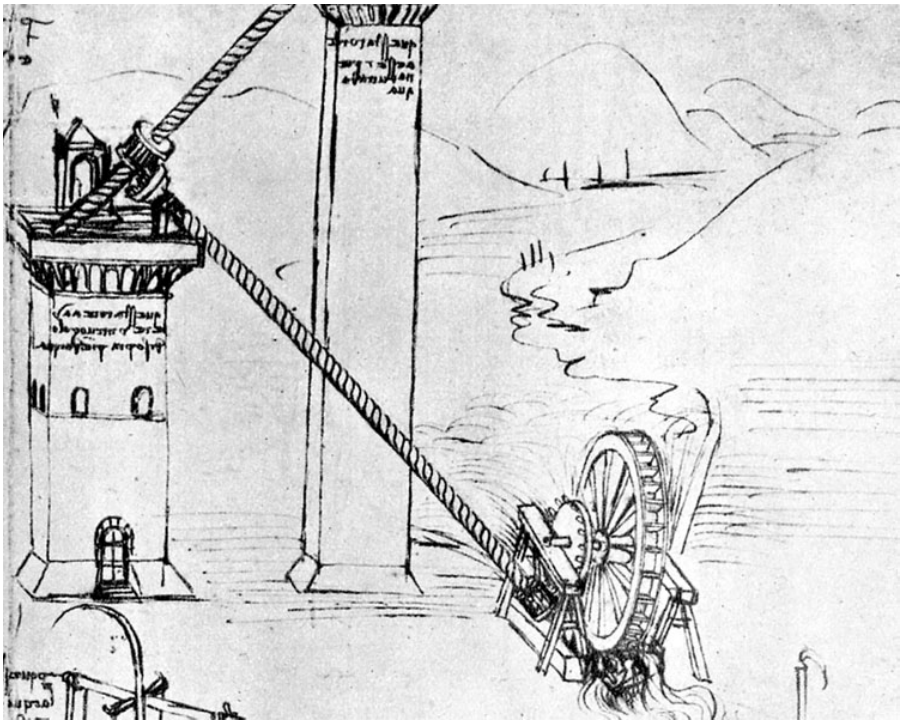
Существуют и другие ранние технические чертежи. Они во многом напоминают двумерные рисунки инженеров эпохи Кватроченто. Мы находим подобные рисунки у Буонакорсо Гиберти, Франческо ди Джорджо Мартини и Джулиано да Сангалло. Только позднее, после изучения «человеческой машины», появится подлинно Леонардов технический рисунок: многогранный, тщательно проработанный, полностью смоделированный и отретушированный. Визуальный язык Леонардо способен полностью объяснить природу механических процессов и структур.

На другом листе Атлантического кодекса, относящемся к тому же периоду, составлен список из восьми имен: круг знакомых, а может быть, лиц, к знакомству с которыми Леонардо стремился.[259] Пять из этих имен можно идентифицировать. Один из них, Доменико ди Микелино, был художником, остальные – учеными. Это еще раз подчеркивает зарождающийся у Леонардо в конце 70-х годов XV века интерес к науке. Первый пункт списка звучит следующим образом «Квадрант Карло Мармокки». Мармокки был инженером и математиком на службе у Синьории. Упомянутый Леонардо квадрант мог быть и реальным квадрантом – инструментом для определения расположения звезд, – и написанным им трактатом. В том же списке мы находим Бенедетто дель Абако – еще одного известного флорентийского математика, которого называли еще Бенедетто Арифметикусом.

Самым знаменитым человеком в списке является тот, которого Леонардо просто называет «маэстро Паоло, врач». По-видимому, речь идет о Паоло даль Поццо Тосканелли. О том месте, какое этот великий мэтр занимал во флорентийской науке, я уже говорил. Из тех наук, которыми он занимался, Леонардо более всего интересовала оптика. Тосканелли считается автором трактата о перспективе, копия которого сохранилась в Риккардианской библиотеке во Флоренции. В этом трактате мы находим рассуждения о воздушной перспективе, оптических иллюзиях и о наблюдениях небесных явлений. В эпоху Кватроченто эта работа была широко известна. Она считалась основным пособием по перспективе для начинающих художников. Леонардо цитирует этот трактат несколько раз. «Причины, по которым увеличиваются размеры солнца на западе».[260] К этому

периоду относится интересный рисунок из Атлантического кодекса. На нем изображен человек, глядящий через «перспектограф» – оптический прибор, который помогал художнику изобразить предмет в правильных пропорциях. Под надписью «Приложи глаз к трубе» (другими словами, к зрительному отверстию) мы видим изображение молодого человека в длинном, свободном одеянии. Густые, вьющиеся волосы выбиваются из-под берета.[261] Этот рисунок вполне может быть автопортретом: изображенная фигура во многом напоминает предполагаемый автопортрет на картине «Поклонение волхвов», написанной в 1481–1482 годах.





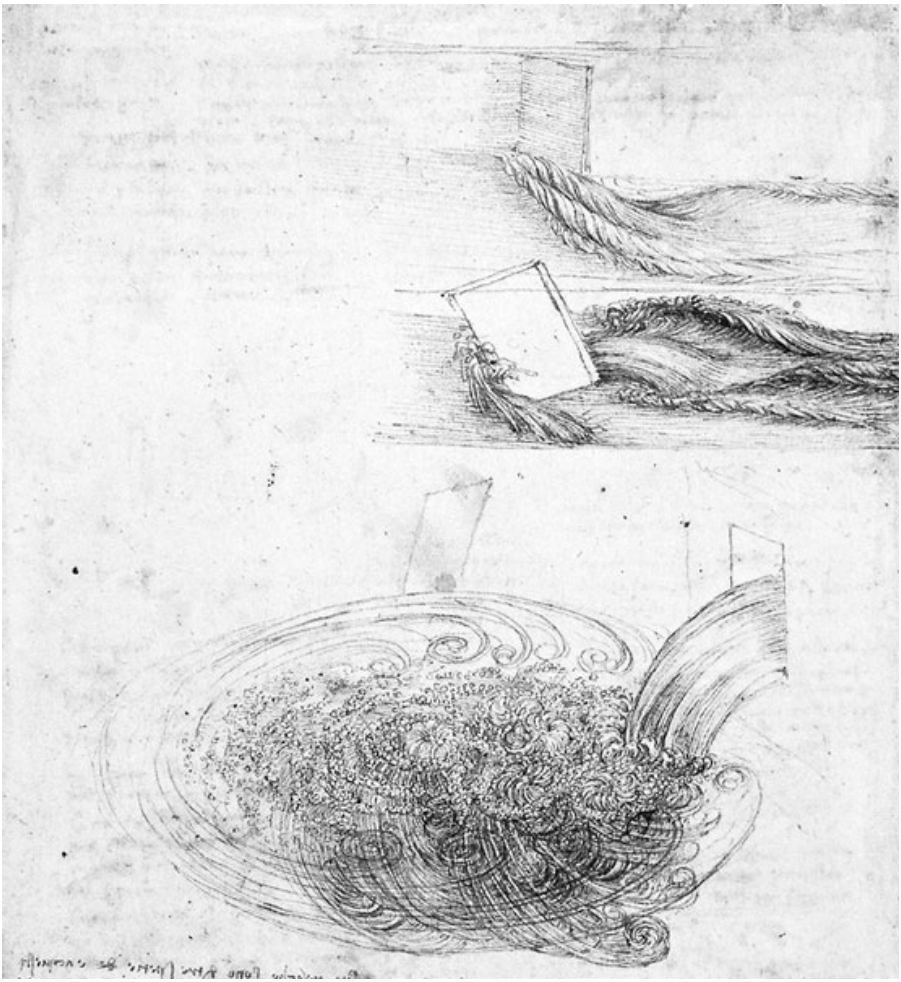
*Ранние инженерные рисунки Леонардо. Устройство для «открытия темниц» и (внизу) для подъема воды*

Последним в списке Леонардо числится «мессер Джованни Аргирополо». Речь идет о греческом ученом Иоанне Аргиропулосе, пожалуй самом известном последователе Аристотеля в Италии.[262] Он родился в Константинополе примерно в 1415 году и, подобно многим византийским ученым, после падения города в 1453 году нашел убежище в Италии. На протяжении пятнадцати лет (1456–1471) он читал лекции во флорентийском университете, Студио. Все это время он изучал тексты Аристотеля – «Этику», «Физику», «Метафизику», «Аналитику» и др. – и переводил их на латынь. Аргиропулос сыграл важную роль в переоценке Аристотеля в эпоху Ренессанса. Аристотель сосредоточивался на аналитической, научной стороне философии, отказываясь от метафизики, столь любезной сердцам средневековых ученых. Аргиропулос оказал влияние на целое поколение флорентийских интеллектуалов. Фичино, Ландино и Полициано были его учениками и поклонниками. Учился у него и Лоренцо Медичи. В 1477 году Аргиропулос оставил университет. Его звезда закатилась, и он был изгнан. В 1481 году он покинул Флоренцию. Запись Леонардо относится к тому периоду, когда влияние Аргиропулоса заметно ослабело. Подобно Тосканелли, еще одному стареющему гуру, Аргиропулос был пионером

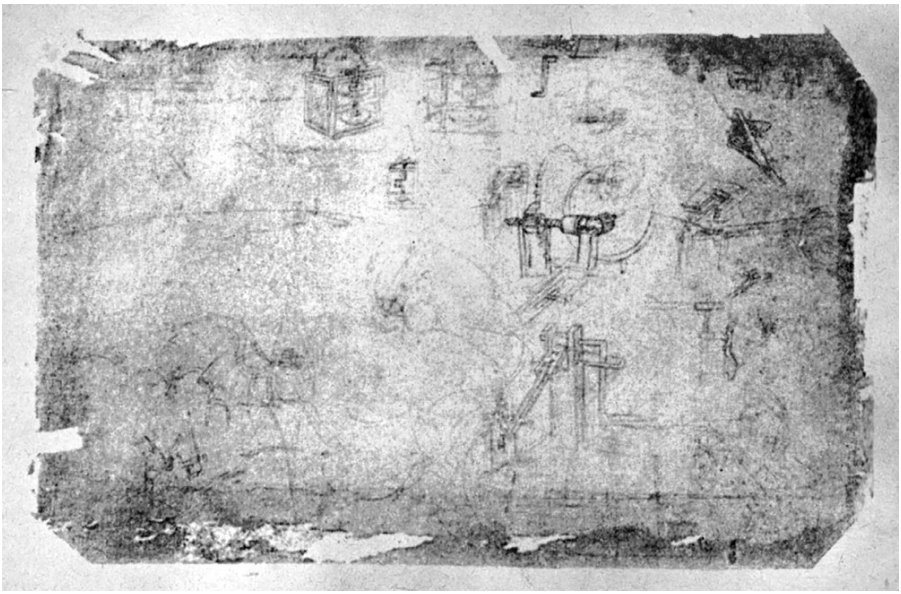
эмпиризма. Все «исследователи бессмертной мудрости» были благодарны ему, писал Полициано, за то, что он снял пелену «тумана и мрака» с их глаз.

На листе с этим списком Леонардо набросал эскиз часов, работающих на сжатом воздухе, что породило в нем мрачные мысли о быстротечности времени и страх перед «этой жалкой жизнью», проходящей, «не оставляя никакой памяти о себе в умах смертных». В этом свете список имен ученых приобретает иное значение. Леонардо преисполнен решимости познакомиться и общаться с этими замечательными людьми, сделать нечто великое, «…дабы это наше несчастное течение не пропало даром…».

Подъем тяжестей, выламывание железных решеток из окон, подъем и передача воды – это первые инженерные проекты Леонардо, бунт против непреодолимой силы тяжести. Пока что Леонардо использует только естественные энергии. В гидравлических устройствах и архимедовом винте мы видим основу одного из великих энергетических принципов Леонардовой физики – спираль, или, как называл ее сам Леонардо, *coclea* (раковина улитки), благодаря которой столь мощной силой обладают винты, дрели, пропеллеры и турбины, а в природе – торнадо и водовороты. Вихревое движение воды красноречиво описано в трактате Альберти, посвященном гражданской инженерии, *De re Aedificatoria* (с которым Леонардо явно был знаком): «Вращение вод или водоворот подобно жидкому бураву, которому ничто не в состоянии противостоять». [263] Сила водоворота увлекала Леонардо – и это увлечение позднее проявилось в рисунках, известных под названием «Потоп». В этот же период мы видим вихри и водовороты в спадающих каскадом вьющихся волосах Джиневры.



*Набросок течений и водоворотов, 1507–1508*



*Первый летательный аппарат, 1478–1480*

На ранних технических рисунках Леонардо обращает на себя внимание еще одно: полное неповиновение силе тяжести. В Уффици хранится рисунок Леонардо, датируемый 1478–1480 годами.[264] На его обороте изображен первый вариант летательного аппарата. Пока что это просто рисунок, но предназначение изображенного устройства несомненно. Механизм нарисован в проекции сверху или снизу. Он снабжен крыльями, подобными крыльям летучей мыши, напоминающим веер хвостом и кабиной в виде каяка. Сбоку мы видим более детальный рисунок механизма, приводящего в действие крылья. Крыльями оперирует пилот с помощью рукояток. Ограничение движения рукоятки говорит о том, что перед нами планер (позднее Леонардо будет рисовать механизмы, заставляющие крылья подниматься и опускаться, как у птиц). На другой стороне листа в верхнем левом углу Леонардо написал: *«Questo è il modo del chalare degli uccelli»* – «Таким способом опускаются птицы». Строка подчеркнута еле заметным пунктиром, резко уходящим вниз.

Это короткое предложение и едва заметная линия говорят о том, что Леонардо был знаком с механизмом полета птиц и что в нем уже зародилась мечта о полете человека (об этом свидетельствует механизм, изображенный на обратной стороне листа). Эту мечту он позднее назовет «своей судьбой», вспомнив или придумав историю о коршуне, спустившемся в его колыбель.

## «Поэты в спешке»

В другом списке, составленном примерно в то же время, мы находим имя Антонио да Пистоя. Речь идет о поэте Антонио Каммелли, известном под прозвищами Иль Пистоя, или Иль Пистоезе. Подобное упоминание открывает нам другой аспект круга общения Леонардо во Флоренции.[265] Каммелли и Леонардо могли встречаться в Пистое в 1477 году: по-видимому, Каммелли был одним из тех «товарищей в Пистое», к которым обращался Леонардо. Некоторые стихи, найденные в бумагах Леонардо, несомненно, написаны рукой Каммелли. Одно из стихотворений можно датировать ноябрем 1479 года.

В это время Каммелли было уже за сорок. Он был одним из лучших поэтов своего поколения, писавших на итальянском. Он придерживался жаргонного, грубого, сатирического стиля, получившего название *burchiellesco* по имени своего родоначальника, флорентийского цирюльника Доменико ди Джованни, прозванного Иль Буркьелло. Прозвище происходит от итальянского выражения *alla burchia*, которое буквально можно перевести как «в спешке» или «в беспорядке». Эти «поэты в спешке» писали свои стихи как импровизации, намеренно использовали грубые и жаргонные выражения. Их можно было назвать джазовыми или рэповыми поэтами эпохи Кватроченто. Они резко отличались от поэтов-гуманистов, Полициано и Ландино, с их классическими аллюзиями или лирика Петрарки. К течению антиклассицизма во Флоренции принадлежали Луиджи Пульчи и Бернардо Беллинчьони. Позднее к этому кругу примкнул Франческо Берни, родившийся неподалеку от Винчи, в Лампореккьо, в 1498 году. Берни отдал должное Каммелли – *«O spirito bizzarro del Pistoia!»*. Великий сатирик Пьетро Аретино также восхвалял «остроту и скорость» пера этого поэта.[266]

Каммелли писал «сонеты», но это были не те четырнадцатистрочные стихи, с которыми мы встречаемся в елизаветинской Англии. В эпоху Ренессанса термин *sonetto* означал всего лишь «небольшую песенку». Такие стихи практически не отличались от других лирических форм – *frottole, rispetti, strambotti* и т. п. Такие стихи часто перекладывались на музыку. Некоторые поэты, например Серафино Аквилино, были еще и признанными музыкантами. Каммелли иногда писал романтические стихи, но гораздо чаще его творения были циничными, как, например, *«Orsu che fia?»* («Что ты задумал?»). Судя по всему, стихотворение написано от лица измученной жены поэта:

*Io starei meglio moglie d'un sartore,*
*Che mi mettria tre punti in uno occhiello.*
*Ognor tu scrivi e canzone e rispetti,*
*Vivo a marito a guisa di donzella:*
*Che'l diavol te ne porti e tua sonnetti…*

(Лучше бы я вышла замуж за портного: он бы зашил мою киску. Ты же тратишь все время на сочинение песен и стишков. Я живу с мужем, похожим на девушку: дьявол побери тебя и твои сонеты…)

Впрочем, от любовных утех поэта отвлекали не только «песни и стишки». Скорее всего, он опасался, что супруга снова забеременеет:

*Quel che a te piace a me non par bel gioco,*
*Ch'io non vo' piu cagnoli intorno al foco…*

(Игра, которая так нравится тебе, меня не увлекает. Я не хочу, чтобы у моего очага появились новые щенки…).[267]

Бедность, голод, разочарование и тюремное заключение – вот основные темы Каммелли, хотя он и пишет об этом в юмористическом тоне. Очень часто он упоминает в сонетах о собственной уродливости – он «тощ и костляв», он похож на «сову-сплюшку без клюва» и т. п., – а потом выводит резюме:

*Dunque chivol veder guardi mi tutto:*
*Un uom senza dinar quanto par brutto.*

(Итак, глядите же на меня все, кому угодно: насколько уродлив человек, когда у него нет денег.)

Некоторые сатирические стихи Каммелли представляют собой простое перечисление нецензурных оскорблений – «перченая речь» *(dire pepper)*, как называл ее сам поэт. Впрочем, наиболее типичны для него веселые, беспечные стихи:

*Cantava il concubin della gallina;*
*La rugiada sul giorno era nei prati…*

(Пропел любовник курицы; дневная роса опустилась

на луга…)[268]

Кардинал Биббиена так назвал стиль Каммелли: *«le facezie, il sale e il miele»* – «шутки, соль и мед».

Вполне возможно, что короткое юмористическое стихотворение на латыни, найденное в Атлантическом кодексе, было написано именно Каммелли.[269] Темой послужила осада Колле-Валь-д'Эльза войсками папской лиги в ноябре 1479 года. Это была война, начавшаяся после заговора Пацци. Город сдался 14 ноября, стены его были разрушены гигантским осадным орудием, пушкой, которую называли Ла Гибеллина. Пушка и послужила темой для стихотворения, обнаруженного в бумагах Леонардо:

> *Pandite iam portas, miseri, et subducite pontes*
> *Nam Federigus adest quem Gebellina sequor…*
>
> (Откройте же ворота, вы, жалкие созданья, и опустите подъемные мосты. Здесь Федерико, а за ним я, Гибеллина, следую…)

«Федерико» – это Федерико да Монтефельтро, герцог Урбино, один из командующих антифлорентийской лиги. На том же листе мы находим несколько чертежей артиллерийских орудий, сделанных Леонардо. Стихотворение и рисунки объединены единой темой – они взаимно дополняют друг друга.

Совершенно очевидно, что автором этих строк является Каммелли. На это указывают и косвенные доказательства. Покровителем поэта в то время был феррарский придворный Никколо да Корреджо, занимавший видный пост во флорентийском военном альянсе. Каммелли вполне мог сражаться под его знаменем. Мы знаем, что Каммелли летом 1479 года находился во Флоренции. 20 августа он отвечал на официальный запрос относительно уплаты долга. Вполне вероятно, что и в конце ноября или в декабре, когда было написано это стихотворение, Каммелли тоже был в городе.

Если эксцентричное небольшое стиховорение вышло из-под пера Иль Пистоезе, то ему же могут принадлежать и другие записи в Атлантическом кодексе, написанные той же рукой. Одна из них – это очень личное стиховорение, обращенное к Леонардо. Впрочем, возможно, это всего лишь черновик. К сожалению, огромная клякса сделала эти строки нечитаемыми, но в инфракрасных лучах ученым удалось прочесть хотя бы часть. Название стихотворения можно прочесть как «S […] 4» – скорее

всего, «Сонет 4». Начинается сонет так:

*Lionardo mio non avete d[…]*
*Lionardo perche tanto penato[?]*

(Мой Леонардо, неужели в тебе нет никаких […] Леонардо, почему ты столь опечален?)

Остальные строчки прочесть не удалось, но, скорее всего, автор написал его с целью примирения, принося свои извинения. Последнее слово можно разобрать – это *perdonnato*, то есть прощение. На этой же странице есть поэтические строчки, написанные в привычной для Леонардо зеркальной манере. Это две цитаты из Овидия – «Дела, что без свидетельских глаз свершены и лишь ночи известны!» и «Время – губитель вещей» – и одна цитата из Петрарки. А ниже написан очаровательный небольшой куплет, вполне в стиле Каммелли, но в действительности являющийся цитатой из Луки Пульчи (брата Луиджи):

*Deh non m avete a vil ch'io son povero*
*Povero e quel che assai cose desidera.*

(Не презирай меня из-за того, что я беден: человек беден, когда желает многого).[270]

Этот лист говорит нам о том, что Леонардо начал открывать для себя мир поэзии. Вполне возможно, что в это время он испытывал причудливое влияние Каммелли.

Мы находим в бумагах Леонардо еще одно стихотворение, написанное тем же почерком. Это сатира против Бернардо Беллинчьони, флорентийского поэта, работавшего в том же стиле, что и Каммелли, но принадлежавшего к более молодому поколению. Беллинчьони был фаворитом Лоренцо Медичи, обменивался с ним непристойными сонетами. Благоволила к нему и мать Лоренцо, Лукреция Торнабуони. Неудивительно, что он стал объектом нападок со стороны раздражительного Каммелли.[271] По-видимому, Леонардо тоже знал Беллинчьони – позднее, в Милане, они явно были знакомы и даже работали вместе. Они были одного возраста. Бернардо сумел подняться из бедности только благодаря своему остроумию – такая черта не могла не импонировать Леонардо. Беллинчьони был ярким, но сложным в общении юношей, этаким *enfant terrible*. Поэт Медичи,

священник Маттео Франко был его врагом – Беллинчьони написал против него сонет, начинавшийся со слов: *«Taci, non ciarlar piu che tu schimazzi»* (Успокойся, прекрати болтать, или ты превратишься в обезьяну). Ядовитому Луиджи Пульчи Беллинчьони нравился. Он высоко оценил его остроумие в своем шедевре, бурлескной поэме *Morgante maggiorre* («Морганте»), опубликованной в 1481 году. Позднее Леонардо приобрел эту книгу и часто цитировал ее. Вот такой была литературная жизнь Флоренции в те годы, когда Леонардо работал в собственной студии.

Если искать того, кто оказал самое значительное влияние на литературную жизнь Леонардо, грубоватый и лаконичный Каммелли кажется наиболее подходящей кандидатурой. Простой стиль этого поэта куда ближе художнику, чем изысканная манерность Полициано, влияние которого чувствуется в портрете Джиневры. Леонардо никогда не увлекался беллетристикой. Иногда он пытался написать нечто возвышенное, но чаще всего его стиль лаконичен, прост, народен. Ему недостает внешнего лоска, полировки. Если иногда он и напоминает поэзию, то только ясностью и силой эмоций, а не вербальными уловками и красивыми ассонансами.

В дружбе со сложным поэтом из Пистои есть нечто трогательное (обращение Каммелли «Мой Леонардо» явно говорит о дружбе между поэтом и художником). Но из того же стихотворения мы узнаем, что Леонардо «опечален». Слово *penato*, использованное поэтом, можно перевести и иначе – подавлен, обеспокоен, переутомлен, страдает от боли. Он «беден», но относится к этому философски. Можно предположить, что дела в боттеге шли не очень хорошо. Впрочем, скучать во Флоренции Леонардо не приходилось.

# Музыкант

Общение Леонардо с такими поэтами, как Каммелли и Беллинчьони, приводит нас к другой стороне этой уникальной личности. К сожалению, об этом часто забывают. Ранние биографы художника сходятся в одном: Леонардо был блестящим музыкантом и очень хорошо играл на «лире». По-видимому, музыке он научился во Флоренции, поскольку и Аноним Гаддиано, и Вазари утверждают, что по приезде в Милан в начале 1482 года при дворе его приняли не как художника или инженера, а как музыканта. Эта идея кажется настолько странной, что поверить в нее очень трудно.

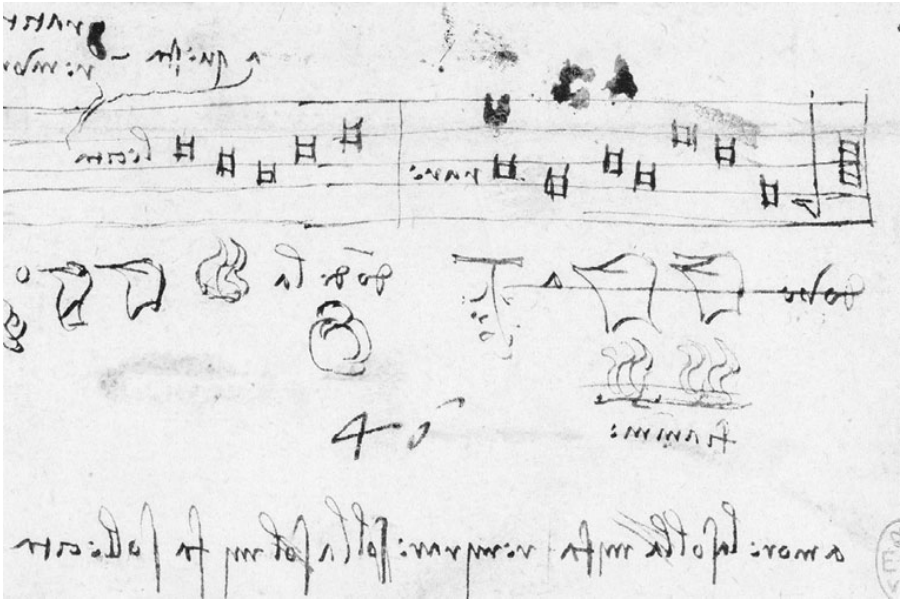
Лира, на которой играл Леонардо, не походила на классический античный музыкальный инструмент, изображаемый в комических описаниях Элизиума. Это более сложный инструмент, называемый *lira da braccio*, буквально «ручная лира». Такая лира являлась разновидностью другого инструмента, *viola da braccio*, предшественника современной скрипки. Лира да браччо имела семь струн. Пять использовались для мелодий и настраивались с помощью колков, установленных на грифе в специальной коробке в форме сердца. На этих струнах играли смычком, прижимая их пальцами, чтобы получить разные звуки. Кроме того, на лире имелось две открытых струны *(corde di bordone)*, расположенные вне грифа. Они издавали только один тон, а музыканты прижимали их большим пальцем левой руки (левша Леонардо, по-видимому, делал это правой), чтобы задать ритм. Эти открытые струны, напоминающие по звуку и технике использования старинную лиру, дали инструменту его название. В Национальном музыкальном музее в Дакоте можно увидеть венецианскую лиру да браччо. На ней написана латинская фраза: «Когда лошадь пройдет над овцой, назад и вперед, дерево вернет нам сладкозвучную музыку». Мастер имел в виду конский волос смычка, струны, сделанные из овечьих кишок, и дерево корпуса лиры. Такая надпись во многом напоминает загадочные пророчества самого Леонардо.[272]

*Ангел, играющий на лире да браччо. Картина*

*предположительно написана Амброджио де Предисом*

На картинах того времени на лире да браччо (или на виоле да браччо, поскольку отличить эти инструменты очень трудно) чаще всего играют ангелы. Этот инструмент мы видим на картинах Джованни Беллини, Карпаччо, Рафаэля и Мантеньи, а также на иллюстрациях в Часовой книге Сфорца. В лондонской Национальной галерее есть панель, принадлежащая кисти Амброджио де Предиса, изображающая ангела, играющего на лире да браччо. На картине отчетливо видны две открытых струны, которые ангел прижимает большим пальцем левой руки. Когда-то эта картина была боковой панелью Леонардовой «Мадонны в скалах». Она была написана одним из его коллег в Милане и вполне могла быть создана под впечатлением игры самого Леонардо.

Любимый инструмент Леонардо являлся предшественником скрипки. Когда и у кого художник научился играть на нем, нам неизвестно. Вазари пишет о том, что музыкальные способности проявились у Леонардо еще в детстве, но, скорее всего, это лишь предположение. Мы знаем, что у Верроккьо имелась лютня. Это говорит о том, что в боттеге любили музыку. По-видимому, Леонардо научился играть на лире в годы учебы. Бенвенуто Челлини, рассказывая об обучении своего отца, Джованни, во Флоренции в 80-х годах XV века, пишет: «По Витрувию, если вы хотите добиться успеха в архитектуре, вам нужно иметь представление о музыке и рисовании. Поэтому Джованни, овладев рисунком, начал изучать музыку. Одновременно он научился превосходно играть на виоле и флейте». Челлини также пишет о том, что флорентийские *pifferi* (дудочники) и другие музыканты, выступавшие во время праздников, – и его отец среди них – пользовались всеобщим уважением, а «некоторые из них были *arti maggiori*, наравне с шелковых и шерстяных дел мастерами, и по этой причине мой отец никогда не считал зазорным приобрести эту профессию».[273] Эти замечания вполне можно отнести и к Леонардо – изучение музыки помогало ему совершенствоваться в искусстве живописи и архитектуры. А кроме того, во флорентийских гильдиях существовала древняя музыкальная традиция.



*Музыкальные игры. Набросок фантастического струнного инструмента и загадка, написанная с использованием музыкальных знаков. Оба наброска относятся к концу 80-х годов XV в.*

Какую же музыку исполнял Леонардо да Винчи? Никаких его сочинений не сохранилось. Во Флоренции эпохи Кватроченто музыка играла важную роль – дудки и барабаны сопровождали народные праздники и карнавалы, религиозные процессии проходили под инструментальные прелюдии и интерлюдии. Модную танцевальную музыку сочинял Гуильельмо Эбрео, а органную Франческо Скуарчьялупи. Говоря о музыке того времени, нам следует обратиться к Вазари (даже если его слова – всего лишь предположение): «[Леонардо] решил научиться только игре на лире, и вот, как человек, от природы наделенный духом возвышенным и полным очарования, он божественно пел, импровизируя под ее сопровождение». Судя по всему, Леонардо аккомпанировал себе на лире во время пения или декламации стихов. Для такой цели чаще всего использовались инструменты типа лиры. Фламандский музыкант Йоханнес Тинкторис, который в то время был придворным композитором при неаполитанском дворе, рекомендовал виолу для «аккомпанемента и орнаментации вокальной музыки и декламации стихов». Традиция импровизации сохранилась и до наших дней. Шотландский писатель Тобайас Смоллетт описывает представление, состоявшееся в 1765 году: «Когда тема задана, его брат настраивает скрипку, чтобы аккомпанировать ему, и он начинает читать речитативом с удивительной гладкостью и точностью.

Затем он, после минутного предупреждения, декламирует две или три сотни строф, отлично скомпонованных и зарифмованных».[274] Это искусство оставалось в тени *frottolisti* – исполнителей любовных песен. *Frottola* (безделки) исполнялись почти исключительно под музыку. В эту категорию попадали самые разные лирические стихи – сонеты, оды, *strambotti* и т. п. Эти композиции считали «полуаристократическими, полународными». Стихи исполнялись на популярные мелодии, но в такой манере, которая должна была нравиться просвещенным слушателям. Расцвет *frottola* приходится на время пребывания Леонардо в Милане, то есть на начало XVI века. Особой популярностью этот жанр пользовался при мантуанском дворе Изабеллы д'Эсте, где работали самые известные поэты-музыканты, такие как Серафино Аквилино.

Можно сказать, что если Леонардо во Флоренции был обычным исполнителем на лире да браччо, то, скорее всего, он играл легкие, амурные, жизнерадостные мелодии в стиле карнавальных песен Медичи или мантуанских *frotella*. Он мог петь или декламировать любовные стихи Полициано, Петрарки и Лоренцо Медичи или более откровенные творения Каммелли и Беллинчьони. Многие стихи специально писались для подобного исполнения. Общение с Каммелли не давало Леонардо скучать – по вечерам боттегу развлекали песни в духе *Orsu che fia* в исполнении Иль Пистоезе и Леонардо. Впрочем, Леонардо ни в чем не мог быть обычным. У него случались и более мрачные дни. Во Флоренции был еще один знаменитый исполнитель на лире да браччо – философ Марсилио Фичино, сочинивший «Орфические гимны» (как он сам их называл) и исполнявший их на лире. После философских вечеров в Карреджо Леонардо вполне мог исполнять нечто подобное. Возможно, что общение с кружком Фичино и сделало Леонардо музыкантом. Позднее он назвал музыку «представлением вещей невидимых и бестелесных».[275] В такой фразе чувствуется сильнейшее влияние платонизма. Приятное пение и мелодичная музыка, какими услаждают ваш слух *frottolisti*, заставляют полностью расслабиться, закрыть глаза и позволить музыке окутать себя.

Я сказал, что музыкальных композиций Леонардо не сохранилось, но в изобретенных им загадках можно увидеть небольшие музыкальные фразы. В Виндзорской коллекции хранится полдюжины загадок, записанных нотами, рисунками и словами. Приведу один пример, который вам будет легко прочитать (если вы знаете, что по-итальянски крючок для рыбной ловли называется *amo*):

*Amo* [рисунок рыболовного крючка]; *re sol la mi fa re mi* [музыкальные ноты]; *rare* [написано]; *la sol mi fa sol* [музыкальные ноты]; *lecita* [написано].

В результате мы получаем романтический куплет; *«Amore sola mi fa remirare, la sol mi fa sollecita»* – «Только любовь заставляет меня вспоминать, она одна разжигает во мне огонь». Две строки музыкальной загадки можно проиграть на клавиатуре рояля – DGAEFDE AGEFG. Это мелодия Леонардо да Винчи.[276]

Вазари пишет о том, что Леонардо сконструировал особую лиру да браччо, чтобы произвести впечатление при миланском дворе: «Леонардо взял с собой инструмент, собственноручно им изготовленный большей частью из серебра в форме лошадиного черепа, – вещь странную и невиданную, – чтобы придать ей полногласие большой трубы и более мощную звучность». Никаких чертежей этого инструмента в записных книжках Леонардо не сохранилось. Впрочем, ученый XVIII века Карло Аморетти, видевший рукописи Леонардо в Амвросианской библиотеке перед тем, как они были отправлены во Францию, пишет о том, что он видел рисунок лиры, которая могла быть той самой лирой «в форме лошадиного черепа», о которой писал Вазари. Этот странный инструмент был реконструирован группой ученых и скрипичных дел мастеров в Кремоне.[277] В записных книжках Леонардо мы находим чертежи других странных инструментов – необычные варианты колесной лиры, цитры, клавесина, механических барабанов, *«viola organista»* и т. п. Примерно в 1490 году Леонардо осуществил небольшой эксперимент в области гармонии: «Тронутая струна лютни находит ответ и приводит в слабое движение другую подобную струну той же высоты на другой лютне, и в этом убедишься ты, положив на струну, соответствующую той, которая приведена в звучание, соломинку».[278]

Ценную информацию дает нам Аноним Гаддиано, который пишет о том, что Леонардо учил музыке юношу по имени Аталанте Мильиоротти и что Мильиоротти сопровождал его в Милан. Таким образом, мы знакомимся еще с одним членом флорентийского кружка Леонардо. Аталанте ди Манетто Мильиоротти родился примерно в 1466 году. Скорее всего, он тоже был незаконнорожденным. К моменту поездки Леонардо в Милан ему должно было быть около шестнадцати лет. Как указано в списке 1482 года, одна из картин, захваченных Леонардо в Милан, могла быть его портретом: *«una testa ritratta d'Atalante che alzava il volto»* («портрет Аталанте, поднявшего голову»).[279] Прекрасный рисунок, изображающий обнаженного

юношу, играющего на струнном инструменте, тоже может быть портретом Мильиоротти. (Инструмент, нарисованный металлическим пером, не был обведен чернилами и в репродукции практически не виден).[280] Мы не знаем, как долго Аталанте пробыл в Милане вместе с Леонардо. Известно, что в 1491 году он был в Мантуе: при дворе Изабеллы д'Эсте он исполнял там маленькую роль в опере Полициано «Орфей». Затем Аталанте занялся изготовлением музыкальных инструментов. В 1493 году Изабелла заказала у него гитару «с любым количеством струн по его усмотрению». В 1505 году он писал герцогу Мантуанскому (мужу Изабеллы) о том, что сконструировал новую двенадцатиструнную лиру «необычной формы». Вполне возможно, что Аталанте вспомнил странную серебряную лиру, изготовленную его маэстро несколько лет назад.

# Святой Иероним со львом

«Леонардо, почему ты столь печален?» – писал поэт Каммелли. То же настроение чувствуется в мощном, страдающем святом Иерониме, написанном в те годы. Работа над картиной началась примерно в 1480 году, но так и не была завершена. Сегодня картина хранится в Ватикане. «Святой Иероним» находится в той же стадии монохромной проработки, что и «Поклонение волхвов». «Поклонение» было заказано в начале 1481 года, но, отправившись в Милан, Леонардо забросил работу над уже начатой картиной. Подготовительные эскизы – «множество фигур святого Иеронима» – упоминаются в списке 1482 года, но ни один из них не сохранился. Единственный рисунок, который можно связать с этой картиной, – это две львиных головы, нарисованные в нижней части листа с изображением Мадонны с младенцем, относящегося к концу 70-х годов XV века.

Святой Иероним в пустыне – весьма популярный сюжет для того времени.[281] Подобные картины писали Мазаччо, Пьеро делла Франческа, Мантенья, Беллини и Лоренцо Лото. Во флорентийской церкви Оньисанти можно увидеть небольшую фреску Гирландайо, написанную примерно в то же время, что и картина Леонардо. Ученый IV века, святой Иероним (Стридонский), был самым образованным и красноречивым среди ранних Отцов Церкви. Известность ему принес перевод Библии на латынь (Вульгата). Святой Иероним символизирует объединение веры и интеллектуального гуманизма. Художники любили изображать его в период отшельничества в Сирийской пустыне. Исторические источники утверждают, что в пустыне святой Иероним провел около пяти лет, с 374 по 378 год. Святому было немного за тридцать, но почти всегда его изображают глубоким старцем. Так же поступил и Леонардо, хотя на его картине, в отличие от других, Иероним изображен без бороды. Чертами лица он напоминает знаменитый классический бюст философа-стоика Сенеки, что еще более подчеркивает объединение в этом образе идеалов Античности и христианства.[282]

*Незаконченная картина «Святой Иероним», 1480*

На картине святой изображен сидящим на камне – вполне традиционное изображение. Шея и плечи прорисованы с удивительной точностью. Зритель может рассмотреть каждую мышцу. Эту картину можно считать первым анатомическим опытом Леонардо. Присутствуют на картине и другие характерные для подобного сюжета элементы: кардинальская шляпа красным пятном выделяется на драпировке; распятие еле

виднеется в верхнем правом углу картины; в нижнем левом углу, в арке львиного хвоста мы видим череп, ну и, конечно, самого льва. Динамика картины определяется направлением взглядов изображенных фигур: лев смотрит на святого, святой смотрит на распятое тело Христа.

Никаких документов, относящихся к созданию картины, не сохранилось, но в любопытном маленьком проеме в скалах в верхнем правом углу мы видим эскизно набросанные очертания церкви. Это совершенно типичная для подобной картины аллюзия – ведь святой Иероним был отцом-основателем церкви. Но в этом наброске можно увидеть и нечто другое. Житель Флоренции сразу же распознал бы в классическом фасаде церкви с двумя изогнутыми архитравами церковь Санта-Мария-Новелла, построенную Леоном Баттистой Альберти. Строительство церкви завершилось в 1472 году. Это был памятник семье Ручеллаи. Имя Ручеллаи вырезано на фронтоне, а герб, изображающий парус (сулящий удачу), можно разглядеть в весьма характерных изгибах. Присутствие на картине этой церкви может говорить о том, что «Святого Иеронима» Леонардо заказал член весьма знатного семейства. Разумеется, это был не покровитель Альберти, Джованни Ручеллаи, который к тому времени уже умер, а его сын Бернардо. Мы уже встречались с ним в предыдущих главах: верный последователь Фичино, покровитель (или, возможно, «отец») эксцентричного молодого Томмазо Мазини (Зороастро). Щедрый, образованный, любитель классического искусства – достаточно вспомнить его трактат *De urbe Roma*, написанный в 1471 году, – Бернардо Ручеллаи вполне подходит на роль заказчика подобной картины.[283]

Как всегда, Леонардо изобразил святого Иеронима со львом. В эпоху Ренессанса бытовало широко распространенное заблуждение – святого Иеронима путали с другим святым. Святой Герасим вытащил шип из лапы льва, чем заслужил его дружбу. Тем не менее практически все художники изображали святого Иеронима со львом.

Лев Леонардо великолепен: всего несколько штрихов, но какой элегантный, чисто кошачий изгиб. Лев кажется буквально списанным с натуры. Во Флоренции имелся знаменитый «львиный дом», неподалеку от Синьории. По особым случаям львов выпускали на площадь Синьории и устраивали «львиную охоту». Свидетелем этого был молодой Лука Ландуччи. Его описание относится ко времени визита герцога Миланского в начале 50-х годов XV века. Лев «набросился на напуганную лошадь, которая протащила его от Мерканции прямо в центр

площади». Ландуччи посещал «львиный дом» и в 1487 году: «Там был смотритель, которого звери боялись. Он мог входить в их клетки и гладить их – особенно одного из них».[284]

Несомненно, Леонардо тоже видел этих львов. В одной из анатомических рукописей, хранящихся в Виндзорской коллекции, мы читаем: «Я видел однажды, как лев лизал ягненка в нашем городе Флоренции, где их постоянно бывает двадцать пять или тридцать, и они размножаются; этот лев немногими облизываниями снял всю шерсть, покрывавшую этого ягненка, и так оголенного съел его». Эта фраза относится к началу XVI века, но художник, по-видимому, описывает более ранний свой опыт. Вспомним еще один пассаж из Леонардова «Бестиария»: «Когда львам, запертым в клетках, давали в качестве пищи ягнят, те покорялись им, как собственной матери, и часто можно было видеть, что львы не хотели убивать их».[285] Изображение ягненка, лежащего рядом со львом, весьма символично. Но на картине Леонардо лев не таков. Он смотрит внимательно, мрачно, как настоящий хищник.

*Фрагмент фона картины «Святой Иероним», где изображена церковь, чрезвычайно напоминающая флорентийскую церковь Санта-Мария-Новелла (внизу)*

В «Святом Иерониме» лев на переднем плане является свидетелем смирения святого. Он наблюдает за человеком. Его пасть раскрыта – он то ли рычит, то ли просто поражается происходящему. Это придает картине удивительную драматичность, к чему и стремился Леонардо. Название зверя – *leone* – перекликается с именем художника. Во льве мы видим

самого Леонардо. Такая вербальная связь обнаруживается в одном из ребусов художника, созданном в конце 80-х годов XV века при миланском дворе. На рисунке изображен лев, охваченный языками пламени возле стола. Расшифровывается ребус следующим образом – *«leonardesco»* (*leone* – то есть лев, *ardere* – гореть, *desco* – стол). *Leonardesco* – прилагательное, образованное от имени Леонардо: ребус стал автопортретом, логотипом художника. Леон Баттиста Альберти использовал аналогичный прием (Леон / *leone*) в своих баснях, где сравнивал себя со львом, «пылающим от жажды славы». Леонардо наверняка был знаком с этой книгой.[286]

Таким образом, нарисованный лев превращается в самого художника. Зверь и человек наблюдают за страданиями святого.

Любопытна топография картины. Обычно святого Иеронима изображают возле пещеры отшельника. Квадратный проем в верхнем правом углу картины может быть входом в пещеру, но через него открывается вид на отдаленную церковь. И вход в пещеру превращается в окно. Может быть, мы находимся в пещере и смотрим наружу? Картина осталась незаконченной, так что ответа на этот вопрос мы никогда не узнаем. Неземная «Мадонна в скалах», работа над которой началась двумя годами позже, также изображена в пещере или гроте, а за горными вершинами зрителю открывается странный пейзаж.

Эти фоновые пейзажи связаны с интересным текстом из Кодекса Арундела, где Леонардо описывает свои чувства при взгляде на зев мрачной пещеры.[287] Затейливый почерк говорит о том, что запись относится к раннему флорентийскому периоду жизни художника. Мы можем датировать лист примерно 1480 годом, то есть он был написан во время написания рассматриваемых нами картин. На листе находится четыре фрагментарных черновика, описывающие извержение вулкана, весьма гиперболизированные и цветистые – «изрыгаемое пламя» и т. п., – но затем ритм записи меняется, словно художник вспоминает какой-то случай из собственной жизни. И далее следует простое описание, весьма подробное и без малейших признаков спешки:

> «Увлекаемый жадным своим влечением, желая увидеть великое смешение разнообразных и странных форм, произведенных искусной природой, среди темных блуждая скал, подошел я к входу в большую пещеру, пред которой на мгновение остановясь пораженный, не зная, что там, дугою изогнув свой стан и оперев усталую

руку о колено, правой затенил я опущенные и прикрытые веки. И когда, много раз наклоняясь то туда, то сюда, чтобы что-нибудь разглядеть там в глубине, но мешала мне в том великая темнота, которая там внутри была, пробыл я так некоторое время, внезапно два пробудились во мне чувства: страх и желание; страх – пред грозной и темной пещерой, желание – увидеть, не было ли чудесной какой вещи там в глубине».

Это настоящее литературное описание – один из ранних примеров литературного творчества Леонардо. Но в то же время в нем присутствует живость, которая свидетельствует о личном воспоминании, возможно детском. Тем самым оно становится в один ряд с воспоминанием о коршуне: редкий случай личного повествования, выражающего те же двойственные чувства – «страх и желание».

Можно сказать, что «Мадонна в скалах» очень точно отражает «чудесные вещи», кроющиеся во мраке пещеры: в этой картине идеалы христианства отображены через встречу младенцев Христа и святого Иоанна Крестителя. Нежность и красота картины особенно явственны на мрачном скалистом фоне. Фон несет в себе совершенно иной, чем группа, заряд. В Средневековье зев пещеры означал вход в подземный мир. Сходное настроение мы находим и в работе Леонардо – не в картине, но в декорациях для постановки музыкальной драмы Полициано «Орфей». По легенде, Орфей спустился в ад, чтобы спасти свою невесту, Эвридику. Наброски изображают скалистые горы, которые должны были раздвигаться с помощью специальных устройств и открывать взгляду зрителя круглое помещение. Эта театральная пещера служила настоящим адом: здесь жил Плутон, бог подземного мира. В своих заметках Леонардо подчеркивает драматичность момента: «Когда Плутоново царство раскрывается, появляются дьяволы, играющие на двенадцати барабанах, по форме напоминающих адские пасти, появляются Смерть, фурии, и Цербер, и множество рыдающих обнаженных детей, а потом вспыхивают фейерверки самых разных цветов».[288]

Таким образом, Леонардо вновь возвращается к «мрачной пещере» из текста Арундела, и пещера вновь пробуждает в нем страх и желание. В «Святом Иерониме» пещера – это место одиночества и полного самоотречения; в «Мадонне в скалах» – это место спокойного благодарения; на миланской же сцене – видение адского огня. Пещера всегда остается источником двойственных чувств – страха и желания, связанных с неизвестностью. Если раскрыть глубинные тайны природы, что

откроется человеку – нечто ужасное или нечто прекрасное?[289] Таким предстает перед нами Леонардо, раскрывшийся в этом небольшом фрагменте: неутомимый исследователь, в раздумье остановившийся перед зевом пещеры. Мы вновь чувствуем то, что чувствовали ученые Ренессанса: стоя перед мрачной бездной, они сомневались: а не лучше ли будет оставить мрак нерассеянным?

# Сады Медичи

Нам очень немногое известно о «круге» Леонардо во Флоренции. Томмазо и Аталанте были его учениками, Каммелли и Беллинчьони вели литературные споры, Тосканелли и Аргиропулос преподавали основы философии. Якопо и Фиораванти были сердечными друзьями. Можно предположить, что Леонардо был знаком с другими флорентийскими художниками – Боттичелли, Поллайоло, Гирландайо, Перуджино, Креди, Филиппино Липпи. Однако никаких упоминаний о них в записях Леонардо мы не находим. Лишь вскользь он пишет о Боттичелли. (В 1480 году Верроккьо покинул Флоренцию и отправился в Венецию. Насколько мы знаем, больше он во Флоренцию не вернулся. Через восемь лет Верроккьо не стало.) Мы знаем также о контактах Леонардо с более высокопоставленными лицами, которые вполне могли быть его покровителями. Это семья Бенчи, Бернардо Ручеллаи и те, кто входил в платоновскую академию Фичино в Карреджи. Однако об отношениях Леонардо с властителями города, и в частности с Лоренцо Медичи, мы не знаем почти ничего.

Если поверить Анониму Гаддиано, Леонардо был фаворитом Лоренцо: «Еще юношей он сблизился с Лоренцо Медичи Великолепным, который покровительствовал ему и давал ему работу в садах на площади Сан-Марко во Флоренции». Лоренцо приобрел эти сады в 1480 году, желая сделать подарок своей жене Клариче. Сады принадлежали доминиканскому монастырю Святого апостола Марка, где у Медичи имелись собственные кельи, расписанные Фра Анджелико. В эти кельи они удалялись для молитв и размышлений. Лоренцо устроил в садах своеобразный скульптурный парк, созданием которого руководил Бертольдо ди Джованни, ученик Донателло. Для любования великолепной коллекцией античных статуй и реставрации скульптур Лоренцо приглашал известных художников.[290]

Утверждение Анонима часто повторяют как достоверный исторический факт, но я считаю, что к этим словам следует относиться с осторожностью. Вазари не упоминает о том, что Лоренцо предоставил Леонардо жилье (Аноним использует выражение *stare con*, что букально означает «жить с») и оплачивал его пропитание *(provizione)*. Такие же разночтения мы встречаем в описании поездки Леонардо в Милан в 1482 году. Аноним утверждает, что Леонардо «был послан» туда Лоренцо. Вазари же пишет, что «его пригласил» в Милан Лодовико Сфорца. Сам Вазари являлся протеже герцога Козимо Медичи, так что он вряд

ли стал бы скрывать тот факт, что блестящий предок его патрона покровительствовал таланту юного Леонардо. Биография Анонима, которую Вазари знал и которой пользовался, давала ему две возможности рассказать об этом, но он почему-то не использовал ни одной из них. Вазари ни разу не упоминает о том, что Лоренцо покровительствовал Леонардо, и отвергает идею о том, что в 1482 году Леонардо мог быть эмиссаром Медичи. Я подозреваю, что Вазари не пишет о Лоренцо по каким-то веским причинам. Его молчание можно объяснить только одним – Лоренцо Медичи никогда не поддерживал Леонардо и не покровительствовал ему.

Еще одна причина усомниться в справедливости слов Анонима заключается в том, что десятью годами позже Лоренцо покровительствовал молодому Микеланджело. Так пишет Вазари: «Сад этот [Сан-Марко] был переполнен древностями и весьма украшен превосходной живописью… а ключи от него всегда хранил Микеланджело… И провел он в этом доме четыре года… Все это время Микеланджело получал от синьора этого содержание для поддержки отца в размере пяти дукатов в месяц, и, чтобы доставить ему удовольствие, синор подарил ему красный плащ, а отца устроил в таможне».[291] Эти слова подкрепляются сведениями и из других источников: упоминаемые Вазари четыре года были годы с 1489 по 1492-й. Вполне возможно, что Аноним, писавший свою биографию пятьюдесятью годами позже, просто перепутал и решил, что Лоренцо покровительствовал не Микеланджело, а Леонардо. Я не стремлюсь полностью изгнать Леонардо из великолепных садов Лоренцо. Вполне возможно, что он имел туда доступ – скульптурные реминисценции «Святого Иеронима» могли быть следствием пребывания в садах Медичи, на что указывает Пьетро Марани и другие. Но идея о том, что Леонардо был любимым протеже Лоренцо, не находит подтверждения.[292]

Работа у Верроккьо обеспечивала Леонардо контакты с семейством Медичи. Во время подготовки к визиту миланского герцога Леонардо рисовал эскизы для штандарта и знамен для турнира. Портрет Джиневры Бенчи получил высокую оценку у Лоренцо. Позднее Леонардо работал над алтарем в Пистое, который должен был увековечить память епископа из семейства Медичи. Но когда он вышел из боттеги Верроккьо, круг его общения должен был измениться. В 1476 году Леонардо обвинили в гомосексуализме, и обвинения эти были связаны с семейством Торнабуони, к которому принадлежала мать Лоренцо. В следующем году разразился новый скандал, приведший к ссылке ученика или слуги Леонардо, Паоло. Юноша был сослан

по прямому указанию Лоренцо. В 1478 году Леонардо принимает заказ, но так и не заканчивает важную работу для Синьории (алтарь святого Бернарда). В 1479 году он делает набросок повешенного убийцы Джулиано Медичи, но, по-видимому, так и не получает заказа на большую картину, восхваляющую величие семейства Медичи, хотя Верроккьо и Боттичелли подобные заказы получили. Все эти факты нельзя рассматривать как подтверждение того, что Лоренцо негативно относился к Леонардо, но вряд ли он мог быть покровителем художника.

Еще одним доказательством прохладных отношений между ними может служить тот факт, что, отправляя художников в Рим в 1481 году, Лоренцо не послал с ними Леонардо. Лоренцо Медичи решил укрепить отношения с папой. Для этого он отправил в Рим лучших художников, которые должны были работать над оформлением недавно построенной Сикстинской капеллы. Среди них были Перуджино, Боттичелли, Гирландайо и Козимо Россели. Согласно совместному контракту они должны были написать десять сцен из Библии. Контракт был подписан 27 октября 1481 года. Заказ был чрезвычайно престижным и принес художникам приличные деньги. Гирландайо за «Призвание к апостольству Петра и Андрея» получил 250 дукатов. Леонардо мог быть отвергнут по чисто практическим соображениям (он никогда не писал фресок, он мог работать над другим заказом), но то, что его не послали в Рим, лишь укрепляет меня в мысли о том, что он никогда не принадлежал к кругу любимцев Лоренцо. Леонардо был слишком ненадежен, сложен в общении, а возможно, и слишком открыто гомосексуален, чтобы выполнять важную роль культурного посла Флоренции. Таким образом, когда художники упаковали вещи и отправились в Рим в октябре 1481 года, Леонардо остался дома.[293]

Позднее – скорее всего, в 1515 году в Риме – Леонардо написал: *«Li medici mi crearono e distrussono»*.[294] Эту фразу можно перевести либо как «Медичи создали меня и уничтожили меня», либо как «Врачи создали меня и уничтожили меня». Первая интерпретация позволяет предположить, что Леонардо в начале карьеры пользовался покровительством Лоренцо. Так Медичи «создали» художника, но, говоря, что это семейство «уничтожило» его, Леонардо явно кривит душой – ведь в 1515 году он жил в Риме за счет сына Лоренцо, Джулиано, с которым он был в очень хороших отношениях. Впрочем, эта фраза может и не иметь отношения к Медичи. Леонардо постоянно называет врачей «разрушителями жизней» (*destruttori di vite)*. Он исключительно критично относился к представителям этой профессии. В то время художнику было уже за шестьдесят, и здоровье его слабело.

Созвучие слов *medici* (врачи) и Медичи могло чем-то привлечь внимание Леонардо в момент написания этой фразы, но в любом случае ее никак нельзя рассматривать как доказательство активного покровительства со стороны Лоренцо.

Мы не имеем точных доказательств того, были ли отношения Медичи и Леонардо теплыми или прохладными, но я счел необходимым подвергнуть сомнению широко распространенное убеждение в том, что Лоренцо являлся покровителем художника во время пребывания того во Флоренции. Лоренцо не мог не заметить таланта Леонардо, но своеобразие характера юноши должно было его оттолкнуть.

В заметках Леонардо мы находим небольшой профиль, весьма напоминающий портрет Лоренцо. Это один из «виндзорских фрагментов», извлеченных из листов Атлантического кодекса.[295] Стилистически этот рисунок можно датировать 1485 годом или чуть позднее. Другими словами, он был нарисован в Милане. Возможно, Леонардо вспомнил о Медичи, но мы никак не можем сказать, что он рисовал с натуры.

# Поклонение

В начале 1481 года Леонардо получил заказ на большую алтарную картину для августинского монастыря Святого Доната в небольшой деревушке Скоперто, расположенной неподалеку от Прато-Гате. Монастырь был очень богат. Для него работали Боттичелли и Филиппино Липпи. С 1479 года делами монастыря ведал сер Пьеро да Винчи, который, несомненно, способствовал получению заказа и составил контракт наиболее выгодным для сына образом. Если бы контракт не удовлетворил Леонардо, он вряд ли взялся бы за работу. Нужно было сделать нечто выдающееся, и сер Пьеро постарался.

Первоначальное соглашение было заключено в марте 1481 года. Согласно этому документу Леонардо должен был закончить картину «через двадцать четыре месяца или, в крайнем случае, через тридцать месяцев; а в случае, если картина не будет закончена, он предоставит то, что им сделано, и мы вправе сделать с картиной то, что сочтем нужным». Подобная формулировка – не редкость, но по документу видно, что Леонардо уже тогда пользовался репутацией человека ненадежного. А вот форма оплаты была необычна. Леонардо не получил никакого аванса. Вместо этого он получает «одну треть собственности в Валь-д'Эльза», которая была пожертвована монастырю «Симоне, отцом брата Франческо». Собственность была неотчуждаемой («он не может заключить другого контракта на нее»), но через три года художник мог снова продать ее монахам, «если они того пожелают», за 300 флоринов. Собственность оказалась связанной с осложнениями: Леонардо был обязан заплатить «столько, сколько потребуется, для обеспечения приданого в 150 флоринов дочери Сальвестро ди Джованни». Это обязательство, судя по всему, было условием, поставленным Симоне, отцом брата Франческо: оплатить приданое бедной девушки в рамках благотворительности, широко распространенной в то время. Леонардо также обязался обеспечить себя «красками, золотом, а также возместить все возникающие расходы» за собственный счет.[296]

В заключение контракта монастырь обязался уплатить Леонардо 150 флоринов (согласованная стоимость собственности за вычетом долга, связанного с нею). Этот платеж был отсрочен (Леонардо не мог продать собственность в течение трех лет) и не включал в себя никакой оплаты расходов художника. Окончательная сумма вполне пристойна, но условия ее получения весьма неудобны. Собственность в Валь-д'Эльза – сельском районе

к югу от Флоренции – это единственное, что может получить художник. Возможно, Леонардо собирался там жить.

К июню, спустя три месяца после заключения первоначального соглашения, сложности ситуации стали очевидны. Леонардо был вынужден просить монастырь «выплатить вышеупомянутое приданое, потому что, как он уже сообщал, у него нет средств оплатить его, а время идет, и это становится для нас вредным». За эту услугу братия монастыря уменьшила гонорар художника на 28 флоринов. Впоследствии вознаграждение уменьшилось еще больше, поскольку монастырь приобретал необходимые краски. Мы узнаем о том, что в июне «маэстро Леонардо, художник» получил «одну меру хвороста и одну меру больших бревен» в уплату за украшение монастырских часов. В августе он «задолжал нам за одну *moggia* [примерно 5 бушелей] зерна, которую наш возчик доставил в его собственный дом». (Этим домом, по-видимому, была как раз та самая собственность в Валь д'Эльза.) А 28 сентября – в этот день был подписан последний документ контракта – он «задолжал нам за одну бочку красного вина».[297]

Вот так складывалась жизнь Леонардо в 1481 году. Он не мог позволить себе покупать краски; вино и зерно он брал в кредит; он занимался разными работами для монастыря, и расплачивались с ним дровами. А когда спускалась ночь, на доске из тополя появлялись первые очертания задуманной картины.

Столь необычный контракт с монастырем был заключен на картину «Поклонение волхвов», последнюю и самую крупную картину флорентийского периода жизни Леонардо (см. иллюстрацию 10). Это самая крупная из всех ранних работ художника: ее размеры составляют 246 × 243 см. Судя по всему, размеры и необычный квадратный формат картины определялись свободным местом на алтаре Сан-Донато.

Картина так и не была закончена (что оказалось только к лучшему, поскольку в начале XVI века монастырь был окончательно разрушен). В начале 1482 года Леонардо отправился в Милан, не завершив работы. Вазари пишет о том, что картину он оставил на хранение в доме своего друга Джованни Бенчи, брата Джиневры. Незадолго до 1621 года эта картина перешла в коллекцию Медичи, о чем мы узнаем из описи картин, хранящихся в палаццо Медичи. Сегодня это одна из самых знаменитых картин галереи Уффици, хотя более правильно было бы называть ее эскизом. Сложность композиции поражает, но большинство деталей так и остались непроработанными. Художник использовал ламповую копоть, смешанную с

растворенным клеем, и свинцовые белила. Часть картины записана коричневым, из-за чего у специалистов возникли сомнения, действительно ли это было сделано самим Леонардо. Коричневатый цвет картина приобрела из-за обесцвечивания верхнего слоя лака.

Сюжет «Поклонение волхвов» был весьма популярен в живописи эпохи Ренессанса. Художники любили изображать трех царей или волхвов, пришедших поклониться младенцу Христу в Вифлеем. Леонардо, несомненно, был знаком с фреской Беноццо Гоццоли во дворце Медичи и с картиной Боттичелли в церкви Санта-Мария-Новелла, написанной в 1476 году по заказу Джованни Лами из гильдии менял. (Сегодня эта картина находится в Уффици. Это второе «Поклонение» Боттичелли, дошедшее до наших дней. Более ранняя картина, написанная до 1470 года, хранится в лондонской Национальной галерее.) В своей работе Леонардо использовал все обязательные составляющие, но его подход совершенно революционен. Ни один художник до него не создавал столь большой группы. Это не процессия, а настоящий вихрь фигур и лиц. На картине изображено более шестидесяти фигур людей и животных. В туманной незаконченности есть нечто двусмысленное: масса поклоняющихся перестает быть чисто религиозной и начинает напоминать обычную толпу любопытствующих. Мать и дитя остаются в свободном центре картины, но давление толпы, окружающей их, лишний раз подчеркивает их уязвимость. Кажется, что толпа вот-вот поглотит Мадонну. Водоворот толпы предсказывает судьбу младенца в той же мере, что и символические дары, принесенные царями.

Отдельные детали картины исполнены глубокого религиозного смысла.[298] Корни дерева, изображенного в центре, тянутся, чтобы прикоснуться к голове Христа, – аллюзия с пророчеством Исаии: «И произойдет отрасль от корня Иессеева, и ветвь произрастет от корня его». Разрушенное строение, поросшее кустарником, символизирует разрушенный «дом Давидов», который будет восстановлен с рождением Христа, – мы видим рабочих на лестницах, занимающихся восстановлением дома. Но по своей форме это типично флорентийский дом. Его колонны и арки во многом напоминают пресвитерию Сан-Миниато дель Монте, самую старую церковь Флоренции после Баптистерия. Считается, что она была построена на месте погребения самого знаменитого христианского мученика города, Мины Флорентийского (Миниаса, Миниато). Леонардо снова поступает так же, как и раньше. Если на «Святом Иерониме» он изобразил церковь Санта-Мария-Новелла, то теперь он выбрал другую

флорентийскую церковь, вписав религиозную сцену в пейзаж родного города.

В картине присутствуют почти все компоненты сюжета, но один, причем очень важный, пропущен. Где же Иосиф? Иосиф присутствует на всех других «Поклонениях», но у Леонардо узнать его невозможно. Может быть, это мужчина с бородой, удивленно приподнявший бровь, которого художник изобразил в правой части картины? Или тот, что задумчиво взирает на все происходящее с левой ее части? Мне кажется, что последнее предположение ближе всего к истине, но оно очень двусмысленно: отец оттеснен на периферию, его почти невозможно узнать. Психоаналитическое истолкование может показаться вам надуманным, но этот мотив повторяется в творчестве Леонардо снова и снова, так что игнорировать его просто невозможно. Леонардо *всегда* исключает Иосифа из Святого семейства. Его нет на «Мадонне в скалах», хотя по сюжету он просто обязан там быть. Нет Иосифа и на различных вариантах «Мадонны с младенцем и святой Анной». Роль третьего члена семьи отведена не отцу, а бабушке. Не нужно быть фрейдистом, чтобы почувствовать глубокую психологическую подоплеку подобного подхода.

В начале 2001 года галерея Уффици объявила о намерении очистить и отреставрировать «Поклонение». Подобное решение было воспринято неоднозначно. Ярый противник любой реставрации профессор Джеймс Бек из Колумбийского университета, Нью-Йорк,[299] категорически против любой реставрации. Картина слишком хрупка, тени и оттенки слишком сложны, патина слишком характерна, чтобы все это можно было восстановить. Когда я разговаривал с Антонио Натали, заведующим отделом искусства Ренессанса в галерее Уффици, он употребил любимое слово сторонников реставрации – «удобочитаемость». «Читая Петрарку, вы же не берете пару слов из начала, а потом пару слов из конца? Так никто не поступает. То же самое и с картиной – вы хотите прочесть ее всю, целиком».

То, что картина находится в плохом состоянии, несомненно. Поверхность краски покрыта грязным слоем более поздней лакировки – густой смесью клея, масла и смол. На темных участках доски образовалась плотная коричневая патина. Имеются также и побелевшие участки, что связано с окислением. Однако противники реставрации отвергают идею «удобочитаемости», считая ее желанием «прояснить» то, что (по крайней мере, в случае «Поклонения») художник предпочел оставить неясным. В современной реставрации возникла не всеми

принимаемая мода на яркость и четкость – на фотографическую или электронную ясность. Сегодня реставрация – это коммерческое решение музея: вопрос не только сохранения сокровищ искусства, но еще и маркетинга. «Это философский вопрос, – говорит профессор Бек. – Хотим ли мы, чтобы старинные картины были модернизированы? Очистка картин – это косметическая подтяжка лица семидесятилетнего человека».

Технические службы Уффици находятся через дорогу от самой галереи. В маленькой комнатке на втором этаже на трех козлах лежит Леонардово «Поклонение». Комната невелика. Ее стены выложены белой плиткой, окна закрыты кремовой бумагой, чтобы прямой свет не повредил картине. На крюке висит метелка из перьев и сумка из супермаркета. Острый химический запах заставляет думать, что вы попали в медицинскую лабораторию или в операционную ветеринара. Картина превращается в пожилого пациента, над которым колдуют врачи-реставраторы. В комнате реставраторов царит интимная атмосфера: картина лишилась своего музейного величия, она лежит на столе, ожидая операции.

Над картиной трудится знаменитый реставратор Альфио дель Серра. На ранних этапах реставрации очень трудно прийти к согласию. Дель Серра из Пистои. Это худощавый, стройный мужчина, которому слегка за шестьдесят. Белоснежные седые волосы гармонируют с белой рубашкой с короткими рукавами. Он напоминает ремесленника и сам любит себя так называть. Дель Серра трудился над картинами Мартини, Дуччо, Чимабуэ, Джотто, Мантеньи, Перуджино, Рафаэля и Тициана. Не так давно он реставрировал «Рождение Венеры» Боттичелли и «Благовещение» Леонардо. Споры сторонников и противников реставрации его не трогают. Пока они идут, у него есть время как следует познакомиться с картиной. «Каждая реставрация, – говорит он, – связана с вопросом интерпретации. Не существует универсальных правил, которые подходили бы к любой ситуации. Реставратору необходимы чуткость, уважение, знания. Вы постоянно должны задаваться вопросами. Вот что необходимо для этой работы». [300]

Мы обошли вокруг картины и осмотрели ее обратную сторону. Доска состоит из десяти вертикальных планок или дощечек, склеенных в единое целое. Поперечные доски были добавлены позднее, скорее всего в XVII веке. Планки имеют одинаковую ширину (примерно 22 см), но левая крайняя чуть уже остальных. Возможно, она была добавлена, чтобы увеличить картину до требуемого размера. Дель Серра указывает на то, что средние планки слегка изогнулись, что может привести к

растрескиванию поверхности красочного слоя. Изгиб связан с влиянием времени и влажности, но немалую роль сыграл и выбор дерева, сделанный Леонардо 500 лет назад. Дель Серра на диаграммах объясняет роль исходного материала. При изготовлении досок ствол дерева – в данном случае серебристого тополя, *gattice*, – распиливается вертикально. Лучший материал – тот, что ближе к центру, *radiale*, поскольку на нем древесные кольца симметрично сбалансированы. Внешние доски, *peripherale*, не столь хороши. Дель Серра недавно реставрировал «Благовещение». Знаком он также и с «Крещением Христа». В обоих случаях доски находились в идеальном состоянии. Эти картины делались в мастерской Верроккьо, где использовался качественный материал. Для «Поклонения», первой независимой работы, написанной в те годы, когда художник вынужден был покупать зерно и вино за счет своих работодателей, Леонардо приобрел более дешевые доски. Кроме того, добавляет дель Серра, Леонардо находился под сильным влиянием Чимабуэ, учителя Джотто. Чимабуэ использовал «очень тонкие доски, какие плотник просто выбросил бы» – короче говоря, обрезки.

Дель Серра относится к картинам спокойно и без лишних церемоний: во время разговора он не опирался на картину локтем, но чувствовалось, что вполне может это сделать. Он смачивает ватный тампон и быстро проводит им по маленькому участку картины: по эскизно набросанным головам быка и осла в правой стороне. И они мгновенно выступают из мрака.

После этого разговора дебаты по поводу реставрации все еще велись. В конце 2001 года галерея Уффици решила провести технический анализ картины, для чего был приглашен видный специалист в этой области Маурицио Серачини. После нескольких месяцев работы Серачини пришел к невероятному выводу: красновато-коричневая поверхностная роспись, которую можно видеть в разных частях «Поклонения», не принадлежит Леонардо. К этому выводу ученый пришел после микроскопического анализа частиц краски с поверхности картины. Практически при каждом анализе Серачини обнаруживал, что верхний слой коричневой краски проник в нижний, более ранний, монохромный. К тому времени, когда наносилась эта краска, поверхность растрескалась, и трещины были достаточно глубокими, чтобы влажная коричневая краска проникла в них. Серачини утверждает – и это самое главное, – что трещины появились только через длительный период времени, скорее всего, через пятьдесят или сто лет. Верхний слой краски был нанесен после смерти Леонардо. Над картиной работал неизвестный художник, имевший собственное представление о

том, как следует ее улучшить.[301]

Выводы Серачини противоречивы, но, столкнувшись с новыми трудностями, администрация галереи решила не рисковать и не проводить реставрацию. Сегодня «Поклонение волхвов» можно увидеть в зале Леонардо в прежнем виде. А споры все еще продолжаются.

Незаконченный шедевр Леонардо позволяет нам глубоко заглянуть в его мир, понять его манеру работы, его отношение к различным христианским символам и флорентийскому художественному наследию, его выдающееся чувство динамики и вихревого движения. Но картина говорит нам не только это. Обратите внимание на правую ее часть, где стоит высокий молодой человек в длинном плаще. Почти с полной уверенностью можно утверждать, что это автопортрет Леонардо в возрасте примерно двадцати девяти лет (см. иллюстрацию 1).

Искусство автопортрета в эпоху Ренессанса переживало сложные времена. Мы знаем, что итальянские художники эпохи Кватроченто часто изображали себя на групповых портретах и многофигурных картинах. Традиция изображения художника на собственной картине существовала давно. Он становился посредником между вымышленной, изображенной им сценой и реальным миром, к которому принадлежит зритель. В некоторых случаях автопортреты очевидны, как, например, на картине Гоццоли «Шествие волхвов», где художник помогает зрителю узнать себя, попросту написав собственное имя на своей шляпе. Гораздо чаще приходится строить предположения или опираться на свидетельства современников. Гравированные портреты художников, появившиеся во втором издании «Жизнеописаний» Вазари (созданные немецким гравером Кристофером Кориоланом по инструкциям автора), оказывают нам огромную помощь. Например, по портрету Мазаччо из книги Вазари можно сделать вывод о том, что смуглое, угрюмое лицо на фреске «Апостол Петр, распределяющий имущество общины между бедными» в часовне Бранкаччи – это настоящий автопортрет художника. Это общепринятая точка зрения, хотя целиком полагаться на Вазари нельзя. Портрет Чимабуэ был сделан по фигуре с фрески Андреа да Фиренце «Триумф Церкви» из церкви Санта-Мария-Новелла. Однако на этой фигуре явственно видны знаки ордена Подвязки, что говорит о том, что художник изобразил заезжего англичанина.[302]

Первым настоящим мастером автопортрета был Фра Филиппо Липпи, который смотрит на нас из толпы с алтаря Барбадори (ранее эта картина находилась в Сан-Спирито, а теперь в Лувре).

Картина была заказана в 1437 году. На ней Липпи изображен довольно молодым – ему слегка за тридцать. На «Коронованию Марии» (Уффици), работа над которой завершилась в 1447 году, художник уже значительно старше. Еще старше он на «Мученичестве святого Стефана», написанном в 50-х годах XV века для собора Прато. На всех картинах мы видим смуглого, круглолицего монаха с забавными торчащими ушами. Эти уши и стали основной характерной чертой, по которой мы узнаем Липпи. Те же уши мы видим на скульптурном надгробии художника в соборе в Сполето. Они были добавлены примерно в 1490 году, двадцать лет спустя после смерти Липпи. Художника давно не было, но современники запомнили его большие уши.

Часто встречаются автопортреты и на картинах Андреа Мантеньи. Его пухлое, печальное лицо мы видим на расписных пилястрах Камера дельи Спози (Свадебной спальни) в мантуанском замке Гонзага. Художник изобразил себя погруженным в мир собственного воображения. Молодой человек, глядящий на зрителя из мрака на «Принесении во храм» (Берлин), – это тоже автопортрет Мантеньи. Картина явно связана с бракосочетанием художника с Николозией Беллини, сестрой венецианского художника Джованни Беллини. (Собственное «Принесение во храм» Беллини почти идентично с Мантеньевым по композиции, за исключением того, что в правой части изображены два человека, один из которых явно Мантенья, а второй сам Беллини. Для Мадонны на обеих картинах, скорее всего, позировала Николозия.) Эти портреты сходны между собой опущенными уголками губ. Те же черты мы видим на гравированном портрете Мантеньи в «Жизнеописаниях» Вазари. [303]

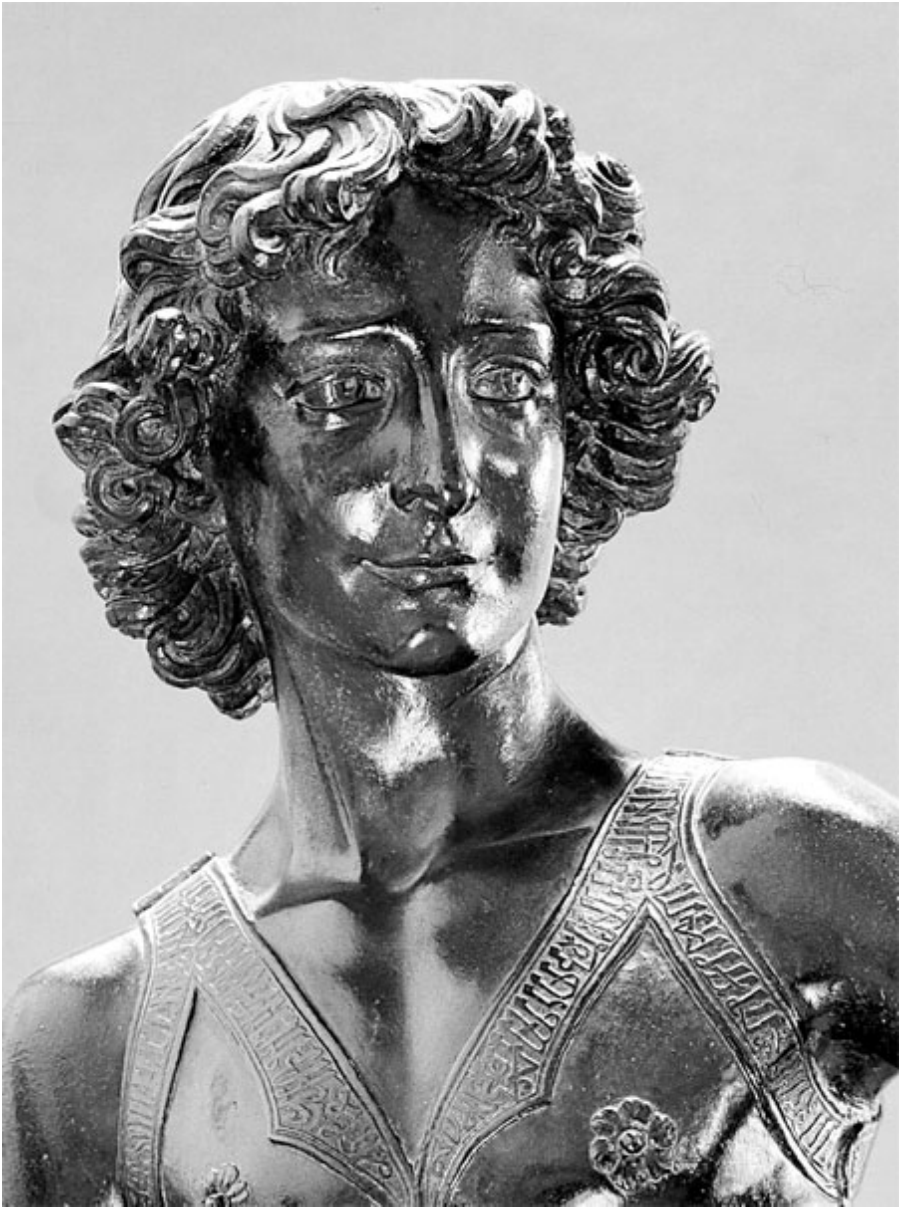
К началу 80-х годов XV века, когда Леонардо работал над «Поклонением», традиция автопортрета на многофигурных композициях окончательно устоялась. Некрасивое лицо Перуджино мы видим на «Передаче ключей святому Петру» в Сикстинской капелле. Художника легко узнать, если сравнить эту фреску с автопортретом, написанным около 1500 года в Колледжио ди Камбио в Перудже. На многих фресках Доменико Гирландайо мы видим его красивое, темноглазое лицо.

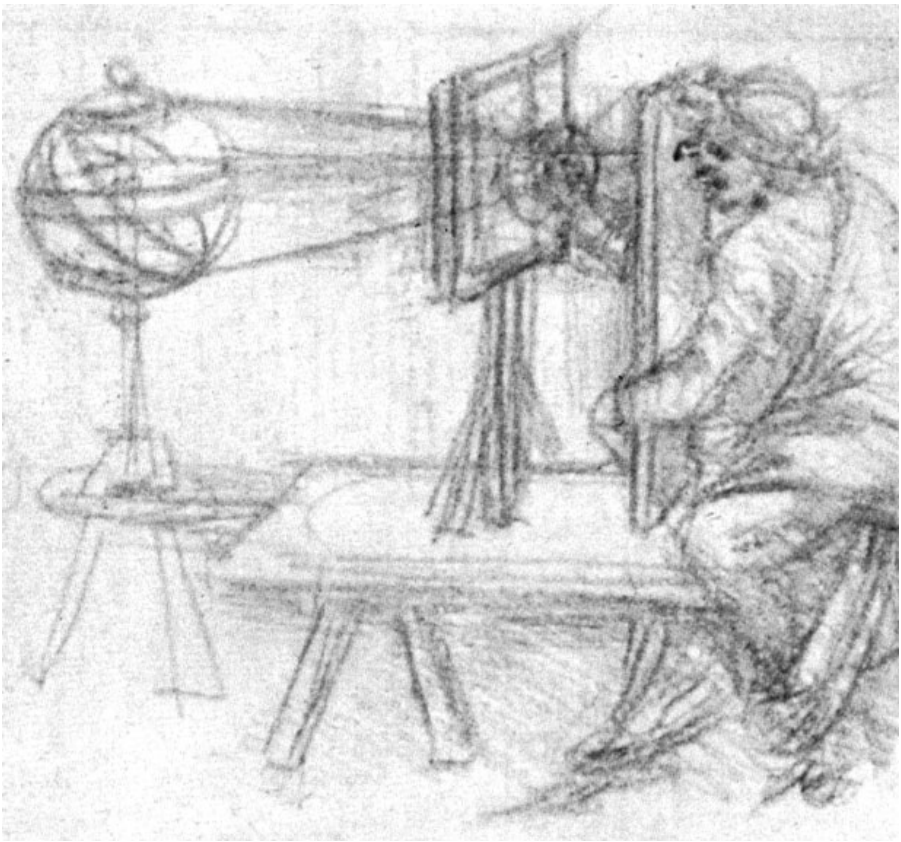
Помещение автопортрета на собственной картине – это средство самоутверждения и подчеркивание своего статуса. Художник пишет себя так же, как и заказчика картины. Художник смотрит прямо на зрителей, он исполняет роль *commentatore*, комментатора, как назвал его Леон Баттиста Альберти. Альберти считал этот компонент обязательным для картин, которые он называл *storia*, то есть картин-историй, на которых изображалась

сцена или многофигурная композиция. «В *storia* должен быть человек, который настораживает нас и рассказывает нам о происходящем или указывает рукой, куда мы должны смотреть». [304] Многофигурная композиция «Поклонения» является типичным примером картины-истории. Молодой человек на краю толпы – типичный *commentatore*, по определению Альберти. Он занимает то же самое положение, что и отвернувшийся юноша на «Поклонении» Боттичелли, которого также считают автопортретом художника. Леонардо почти наверняка видел эту работу, завершенную двумя годами раньше для церкви Санта-Мария-Новелла.

Визуальные сравнения позволяют почти с полной уверенностью утверждать, что на краю собственной картины Леонардо изобразил себя. Лицо юноши во многом напоминает лицо Верроккьева Давида и лицо юноши на листе Фиораванти. Определенное сходство заметно и с лицом молодого художника, сидящего перед перспектографом. Кроме того, среди набросков для «Поклонения», хранящихся в Лувре, есть изображение высокого, длинноволосого молодого человека, который не походит ни на одну фигуру картины, но поворот головы которого говорит о том, что это мог быть ранний эскиз *commentatore*. Исходя из этого, данный эскиз также можно считать автопортретом.

Мазок влажного тампона в реставрационной Уффици – и красивый, широколицый юноша на мгновение взглянул на нас. О чем он думает? Он отвернулся от матери с ребенком, хотя его правая рука направлена назад, словно приглашая зрителей смотреть на них. Он комментатор – отстраненный, холодный, критичный, загадочный, возможно, даже скептически настроенный. Он показал нам эту сцену, но сам не стал ее частью.





*Изображения молодого Леонардо? Вверху слева: фрагмент Верроккьевого Давида, 1466. Вверху справа: эскиз с «листа Фиораванти», 1478. Внизу слева: набросок для «Поклонения волхвов», 1481. Внизу справа: художник, сидящий перед перспектографом, 1478–1480.*

# Отъезд

Юноша смотрит вдаль, за рамки, которые стесняют и ограничивают его. В сентябре 1481 года о Леонардо в последний раз упоминается в платежных документах монастыря Сан-Донато. Вскоре после этого Леонардо покинул Флоренцию и отправился в Милан. Он провел там (насколько нам известно) более полутора лет. Мы не знаем истинной причины его отъезда. Действительно ли ему хотелось покинуть родной город, отца, родных и друзей, забыть о начинающейся карьере? А может быть, он решил совершить небольшую прогулку, отправиться на север, увидеть что-то новое?

Как я уже говорил, самым удивительным в этой поездке в Милан является то, что Леонардо поехал на север в качестве музыканта. До сих пор мы не знаем, действительно ли он был «послан» Лоренцо Медичи или «приглашен» Лодовико Сфорца. За этой стилистической тонкостью кроется очень многое. В каком настроении Леонардо покидал Флоренцию? Был ли он культурным послом, представителем флорентийского искусства, талантливым и достойным восхищения художником? Или он уезжал, ощущая груз неудачи, – картины остались незаконченными, образ жизни не встречает одобрения, репутация неоднозначна? Нельзя сказать, что один настрой точно исключает другой. В душе Леонардо могли жить противоречивые чувства. Леонардо был готов уехать, а Лоренцо был готов его отпустить. Беспокойство и рациональность – вот два основных мотива, которые воплотились в странной фантазии художника: в скрипке с серебряным резонатором в форме лошадиного черепа.

Точная дата отъезда Леонардо неизвестна. Последняя запись, связанная с его пребыванием во Флоренции (доставка бочки красного вина с монастырских виноградников Сан-Донато), относится к 28 сентября 1481 года. Первая запись о пребывании художника в Милане (контракт на «Мадонну в скалах») была сделана 25 апреля 1483 года. Аноним утверждает, что Леонардо покинул Флоренцию в возрасте тридцати лет. Если воспринять его слова буквально, то можно сказать, что Леонардо отправился в Милан после 15 апреля 1482 года.

Леонардо мог входить в свиту Бернардо Ручеллаи и Пьетро Франческо да Сан-Миниато, которые в начале 1482 года были отправлены в Милан как дипломатические представители Флоренции.[305] Леонардо вполне мог быть спутником популярного, просвещенного Бернардо Ручеллаи, последователя Платона, покровителя Томмазо Мазини и предполагаемого

заказчика «Святого Иеронима». В это время Бернардо было около сорока лет. Он был одним из богатейших людей города и шурином Лоренцо Медичи. Бернардо Ручеллаи провел в Милане четыре года. С 1484 по 1486 год он являлся официальным флорентийским послом. Сонет великого сплетника Бернардо Беллинчьони обращает наше внимание на связь Леонардо с Ручеллаи и его спутником по путешествию в Милан, Пьетро Франческо да Сан-Миниато. Сонет озаглавлен *«S'a Madonna Lucretia essendo l'auctore a Fiesole»*. Другими словами, сонет был написан во Фьезоле и адресован Лукреции Торнабуони, матери Лоренцо Медичи. В сонете упоминаются «мессер Бернардо» и «Пьеро», в которых угадываются Ручеллаи и Сан-Миниато. В сонете есть такие строчки:

> *A Fiesole con Piero é Leonardo*
> *E fanno insieme una conclusione.*
>
> (Во Фьезоле с Пьеро был Леонардо, и вместе они пришли к согласию).[306]

Бернардо и Пьер Франческо были утверждены *oratori*, то есть посланниками, 10 декабря 1481 года. В Милан они отправились 7 февраля 1482 года. Вполне возможно, что вместе с ними отбыл и Леонардо.

Незадолго до отъезда Леонардо исписал тот лист, который я так часто цитирую. На нем перечислены картины, рисунки и модели, которые он взял с собой в Милан. Это своеобразное портфолио художника. В список включены «две Мадонны», одна из которых, скорее всего, «Мадонна Бенуа»; и «несколько фигур святого Иеронима»; и портрет Аталанте Мильиоротти, «поднявшего голову»; и «несколько машин для кораблей», и «несколько машин для воды»; и «множество цветов, нарисованных с натуры»; и «множество разнообразных узлов», или *vinci*. Этот список вполне согласуется с известными работами Леонардо, относящимися к 70-м годам XV века. Однако он вселяет в нас огромную печаль – так много работ нам неизвестно. По-видимому, они безнадежно утрачены. Куда делись «8 святых Себастьянов», «голова цыгана» и «голова герцога» (скорее всего, речь идет о портрете последнего миланского герцога, Франческо Сфорца)? В некоторых случаях описание просто непонятно. Идет ли речь во фразе *«4 disegni della tavola da santo angiolo»* об эскизе для картины, изображающей святого ангела, или о картине для церкви Сант-Анджело? И что такое *«componimenti d'agnoli»*? Это

композиция ангелов или углов? Этот лист лишний раз подтверждает увлеченность Леонардо волосами – пять эскизов связаны с волосами («голова в профиль с красивыми волосами», «пухлое лицо с вьющимися волосами», «голова девушки, с локонами, собранными в узел» и т. п.). Среди художественных работ мы находим *calcedonio*, то есть халцедон – драгоценный камень, разновидность кварца, относящийся к той же группе, что и сердолик и агат.

*Лист черновиков Леонардо, 1482. Это самый плотно исписанный лист из Атлантического кодекса*

Лист, на котором написан этот список, таит в себе и другие сюрпризы. Первый пункт списка (по крайней мере, первый в современном прочтении) – «голова, пухлое лицо юноши с красивой копной волос» – написан чужим почерком и, скорее

всего, в другое время. По отношению ко всему остальному эта строка написана сверху вниз и слева направо. Почерк чревычайно схож с тем, каким написаны латинские стихи о пушке Гибеллине и сонет, начинающийся со строк *«Lionardo mio»*. Другими словами, можно утверждать, что эта строка была написана поэтом из Пистои Антонио Каммелли. В нижнем левом углу листа мы видим весьма неумело нарисованную карикатуру в профиль, изображающую угрюмого молодого человека с длинными волосами в берете. Мне кажется, что это последний флорентийский портрет Леонардо – *«Lionardo mio… perche tanto penato?»* – «Мой Леонардо, почему ты так печален?». Может быть, этот рисунок был сделан самим Иль Пистоезе, а может быть, это набросок Зороастро, у которого на стенах его римской лаборатории висело множество рисунков со странными лицами.

Если считать список работ ретроспективным документом, знаменитое «верительное письмо» к Лодовико Сфорца должно было определить будущее Леонардо в Милане. Скорее всего, оно было написано во Флоренции. Леонардо собирался передать его Лодовико при первой же возможности. Копия, которая дошла до наших дней, написана красивым, разборчивым почерком профессионального писца, хотя, судя по незначительным помаркам и вставкам, этот лист не мог быть составлен для представления высоким особам.[307] Леонардо перечисляет свои таланты, причем очень уверенно. Удивляет то, что основной упор он делает на военную инженерию, хотя нет никаких сведений о том, что к тому времени он достиг в этой области каких-то заметных успехов. Готовясь покинуть Флоренцию, Леонардо рассчитывает на новое занятие. Он хочет стать инженером герцога Миланского.

Письмо начинается весьма цветисто:

> «Пресветлейший государь мой!
>
> Увидев и рассмотрев в достаточной мере попытки всех тех, кто почитает себя мастерами и изобретателями военных орудий, и найдя, что устройство и действие названных орудий ничем не отличается от общепринятого, попытаюсь я, без желания повредить кому другому, светлости вашей представиться, открыв ей свои секреты в любое время, какое будет для вас удобно…»

Затем Леонардо перечисляет «инструменты», секреты которых он может открыть Лодовико. Это настоящая энциклопедия военных орудий:

«1. Владею способами постройки легчайших и крепких мостов, которые можно без всякого труда переносить и при помощи которых можно преследовать неприятеля, а иногда бежать от него, и другие еще, стойкие и не повреждаемые огнем и сражением, легко и удобно разводимые и устанавливаемые. И средства также жечь и рушить мосты неприятеля.

2. В случае осады какой-нибудь местности умею я отводить воду из рвов и устраивать бесчисленные мосты, кошки и лестницы и другие применяемые в этом случае приспособления.

3. Также, когда из-за высоты вала или укрепленности местоположения нельзя при осаде местности применить бомбард, есть у меня способы разрушать всякое укрепление или иную крепость, не расположенную вверху на скале.

4. Есть у меня виды бомбард, крайне удобные и легкие для переноски, которые кидают мелкие камни, словно буря, и наводящие дымом своим великий страх на неприятеля с тяжелым для него уроном и смятением.

5. Также есть у меня средства по подземельям и по тайным извилистым ходам пройти в назначенное место без малейшего шума, даже если нужно пройти под рвами или рекой какой-нибудь.

6. Также устрою я крытые повозки, безопасные и неприступные, для которых, когда врежутся с своей артиллерией в ряды неприятеля, нет такого множества войска, коего они не сломили бы. А за ними невредимо и беспрепятственно сможет следовать пехота.

7. Также, в случае надобности, буду делать я бомбарды, мортиры и метательные снаряды прекраснейшей и удобнейшей формы, совсем отличные от обычных.

8. Где бомбардами пользоваться невозможно, буду проектировать машины для метания стрел, баллисты, катапульты и другие снаряды изумительного действия, непохожие на обычные; словом, применительно к разным обстоятельствам буду проектировать различные и бесчисленные средства нападения.

9. И случись сражение на море, есть у меня множество приспособлений, весьма пригодных к нападению и защите; и корабли, способные выдержать огонь огромнейшей бомбарды, и порох, и дымы». [308]

Естественно, что у Лодовико Сфорца сразу же должен был возникнуть вопрос: а правда ли все это? Вполне возможно, что Леонардо владел основами инженерных навыков, он умел учиться быстро, с ним работал выдающий металлург Томмазо Мазини. Однако у нас нет никаких доказательств того, что перечисленные в письме машины когда-то существовали иначе, чем на бумаге.[309] Это настоящая научная фантастика, воображение художника опередило жизнь. Это письмо одаренного мечтателя, который подумает о деталях позже.

В конце письма Леонардо вспоминает, что он еще и художник: «Также буду я исполнять скульптуры из мрамора, бронзы и глины. Сходно и в живописи – все, что только можно, чтобы поравняться со всяким другим, кто б он ни был». А потом он добавляет то, что, по его мнению, может наилучшим образом привлечь внимание Лодовико: «Смогу приступить к работе над бронзовой конной статуей, которая будет бессмертной славой и вечной честью блаженной памяти отца вашего и славного дома Сфорца».

Это первое упоминание об огромной конной статуе Франческо Сфорца, о которой Леонардо бесплодно мечтал много лет. В 1480 году его учитель Верроккьо отправился в Венецию, чтобы проделать ту же работу – создать конную статую кондотьера Бартоломео Коллеони. Вся Флоренция гудела, узнав, что Сфорца задумали аналогичный проект. Студия Поллайоло даже разработала несколько вариантов.[310] Монументы были грандиозными, дорогими и укрепляли репутацию художника. Леонардо на мелочи не разменивался.

Он тщательно упаковал эти документы, подведя итоги прошлому и построив планы на будущее. Они заняли свое место в его дорожном сундуке или седельной сумке вместе с рисунками и незаконченными картинами, глиняными статуэтками и драгоценным халцедоном. И с серебряной лирой.

# Часть четвертая
# Новые горизонты
# 1482–1490

*…Seggendo is piuma*
*In fama non si vien, ne sotto coltre,*
*Sanza la qual chi sua vita consuma*
*Cotal vestigio in terra di se lascia*
*Qual fummo in aere ed in acqua la schiuma.*

*[…Лежа под периной*
*Да сидя в мягком, славы не найти.*
*Кто без нее готов быть взят кончиной,*
*Такой же в мире оставляет след,*
*Как в ветре дым и пена над пучиной. ]*

*Строчки из «Ада» Данте, записанные Леонардо.*
*Виндзорская коллекция 12349v*

# Милан

Леонардо оценивал расстояние от Флоренции до Милана в 180 миль. Определяя расстояния, он всегда пользовался дометрической милей, *miglia*.[311] Современные атласы дают нам значение 188 миль. Учитывая то, что во времена Леонардо конный всадник за день мог проехать 20–30 миль (два или три переезда, если использовались почтовые лошади), путешествие из Флоренции в Милан должно было занять около недели. Маршрут пролегал по северной стороне Аппенинских гор в Болонью (дорога пролегала параллельно современной автостраде A1), а затем по долине реки По в небольшой городок Модена, принадлежавший семейству Эсте.

Для того, кто тщательно изучает рукописи Леонардо, Модена приобретает особое значение: она явилась объектом грубой шутки художника. В записных книжках Леонардо часто встречаются непристойности, но эта выделяется из их числа. Это шутка или скорее саркастическое замечание о высоких въездных пошлинах, взимаемых по распоряжению моденских властей:

> «Человек, въезжающий в Модену, должен был заплатить пошлину в 5 сольди за право войти в город. Он поднял такой шум, что привлек внимание окружающих, и те спросили, что его так удивляет. И Масо ответил: «Ну, конечно, я удивлен, обнаружив, что целый человек может войти сюда всего за 5 сольди, тогда как во Флоренции мне пришлось заплатить 10 золотых дукатов только за право ввести свой член. А здесь я могу ввести и член, и яйца, и все свое тело за такую мизерную сумму. Господи, спаси и сохрани этот прекрасный город и всех, кто им управляет!»[312]

Мой перевод лишь приблизительно передает грубость оригинала. Речь, разумеется, идет о плате за секс с флорентийской проституткой. Использованное имя Масо (Том) говорит о том, что эта история была либо анекдотом, либо о ней рассказал Леонардо кто-то из знакомых. Вполне возможно, что автором являлся Томмазо Мазини, то есть Зороастро, придумавший ее во время путешествия в Милан вместе с Леонардо.

Кортеж должен был проехать по долине реки По – через Реджо-Эмилию, Парму, Пьяченцу. И вот впереди Милан. Готические шпили его собора ясно прорисовываются в зимнем

небе Ломбардии. Римляне называли этот город Медиоланумом (*in medio piano*, то есть в центре равнины). Завоевавшие его ломбардцы переиначили название в Майланд, а затем в Милан. Милан был крупным торговым городом, лежащим на пересечении основных путей. Расположение трудно было назвать стратегически удачным или здоровым. Милан оказался вдали от всех рек, протекающих по равнине, – По, Адды и Тичино. Зимой в Милане сыро и туманно. Судя по всему, Леонардо появился в городе в один из таких дней. Милан был окутан туманом, приглушавшим все краски, в точности как на будущих картинах художника.

В 1482 году Милан еще только формировался. В городе жило около 80 тысяч человек. Милан был немного больше Флоренции, но ему недоставало развитых политических и коммерческих структур. Милан оставался старомодным феодальным городом-государством, которым управляла правящая династия. Власть эта была чисто военной, а никак не юридической. Семейство Сфорца пришло к власти совсем недавно. В 1450 году отец Лодовико, Франческо Сфорца, сверг прежних властителей, Висконти, и провозгласил себя герцогом Миланским. История семейной фамилии была очень короткой. Дед Лодовико, Муццо Аттендоло, был крестьянином, а потом стал наемником. Фамилию Сфорца он избрал в качестве боевого прозвища (от *sforzare*, то есть напрягаться, взламывать). Историки-романтики, такие как Жюль Мишле, считают Сфорца «героями терпения и хитрости, сумевшими создать себя из ничего». Но современники считали миланских герцогов «грубыми солдатами».[313] Это было на руку странствующему художнику Леонардо да Винчи, поскольку его будущий покровитель еще не успел пресытиться. Хвастовство и показуха – вот что определяло династию Сфорца. Всеми силами они старались заставить людей забыть о том, что поднялись из грязи. Северный город всегда был очень передовым. Здесь носили бургундские наряды, здесь пользовались достижениями немецких инженеров. Леонардо оценил миланскую атмосферу десятью годами раньше, когда кавалькада Сфорца поразила и шокировала граждан Флоренции.

Средневековый Милан – Милан, каким его видел в 80-х годах XV века Леонардо, – и сегодня можно увидеть на современной карте. Эллипс давно исчезнувших крепостных стен прослеживается на широких улицах, формирующих внутреннее кольцо Милана. Крепостные стены были построены в конце XII века после того, как армии императора Священной Римской империи Фридриха I Барбароссы разрушили город. Эти стены

располагались внутри внешнего кольца укреплений, которое частично сохранилось (например, ворота Порта Венеция в общественных садах). Внешние стены были построены испанцами в середине XVI века. Во времена Леонардо их не существовало. Протяженность средневековых стен составляла чуть больше трех миль – примерно такую же протяженность имели стены Лукки. Учитывая, что население внутренней части Лукки сегодня составляет менее десяти тысяч жителей, становится ясно, какая теснота и скученность царили в восьмидесятитысячном Милане эпохи Кватроченто. В стенах имелись десять ворот. Восемь из них показаны на схематичной карте города из Атлантического кодекса. Под схемой набросан вид Милана с высоты птичьего полета. На рисунке можно различить замок, собор и высокую, заостренную башню Сан-Готтардо.[314]

Прибыв с юга, флорентийская делегация Ручеллаи и Сан-Миниато, скорее всего, вошла в город через ворота Порта Романа. Предположительно, Леонардо, Томмазо Мазини и Аталанте Мильиоротти входили в свиту флорентийских дипломатов. На облицованном мрамором фасаде ворот находился барельеф, изображающий изгнание ариев из Милана святым Амброзием, а также еще один – «Человек с драконом» (считается, что это портрет Барбароссы). Имена каменщиков XII века, вырезавших барельефы, сохранились в камне. Их звали Джирардо и Ансельмо.[315]

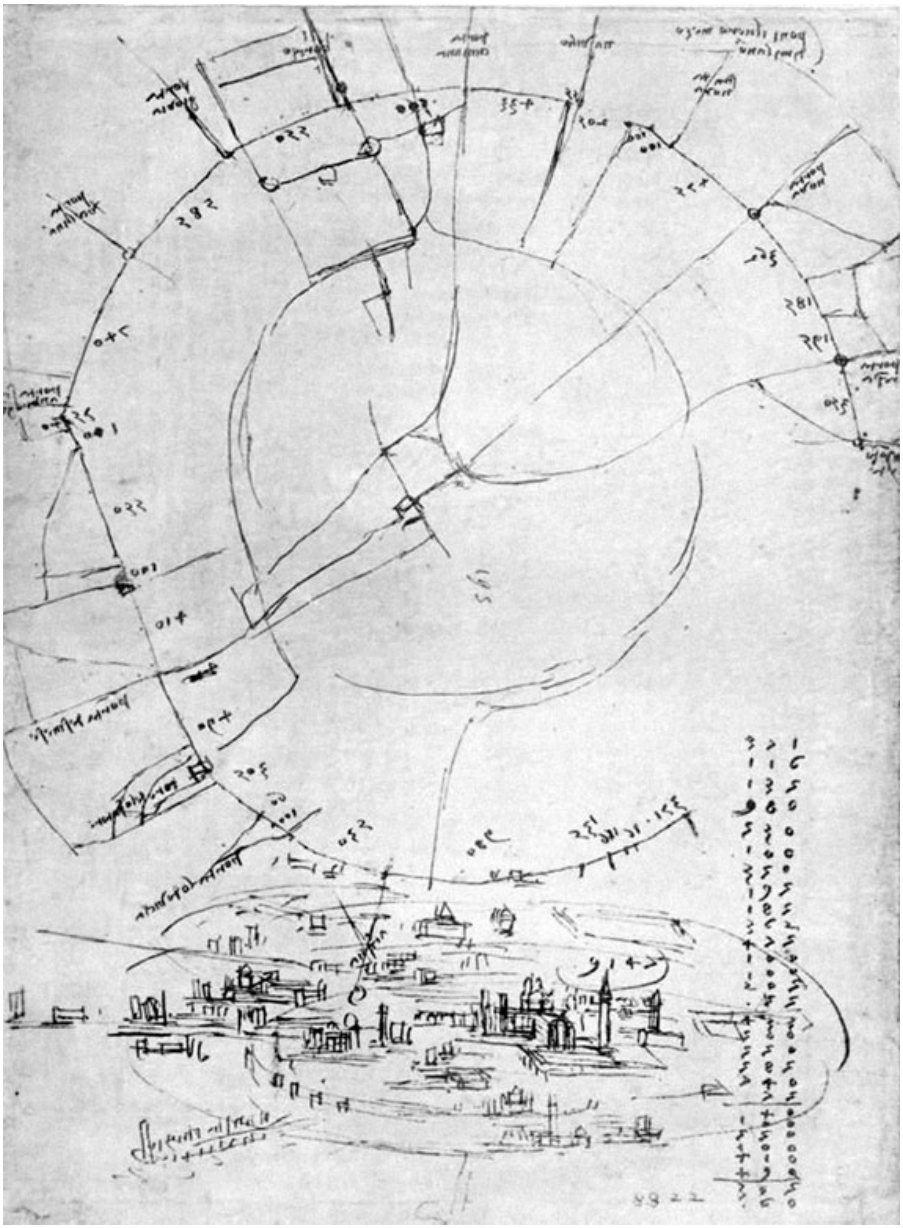
Проехав через город, миновав огромный готический собор, делегация прибыла к замку Сфорца, расположенному в северной части города. Ранее Кастелло Сфорцеско назывался Кастелло Сан-Джиовио. Брат Лодовико, Галеаццо Мария, расширил и укрепил замок еще в 60-х годах XV века. Главная резиденция правителей города переместилась сюда из старого замка Висконти, расположенного возле собора. Неизвестный флорентиец, увидевший замок Сфорца в 1480 году, двумя годами раньше Леонардо, так описывал его: «Прекрасный и очень мощный замок, окруженный рвами и занимающий половину квадратной мили или даже больше, с садом за стенами, имеющими около трех миль в периметре».[316]

Снаружи стены замка, сложенные из потемневшего красного кирпича, производят довольно мрачное впечатление. Через высокую въездную башню, построенную флорентийским архитектором Филаретом, вы попадаете в огромный внутренний двор – своими размерами этот двор должен был очень нравиться Сфорца. А дальше вы увидите окруженный рвом внутренний двор. Справа располагается Корте Дукале, используемый для придворных функций, а слева небольшой дворик Кортиле делла

Роккетта, где находились личные апартаменты герцога, охраняемые стражей. Элегантные колоннады, построенные при Лодовико, не избавляют вас от ощущения того, что вы находитесь в укрепленной крепости, построенной в эпоху вполне понятной паранойи.

Леонардо не мог знать, сколько времени он проведет в этой крепости и как сложатся его отношения со щедрым, но непредсказуемым Лодовико. Предположительно он оставил свой след на расписанных стенах и потолках Зала делле Ассе в северо-восточной части замка. Предположительно – поскольку реставрация, проведенная сто лет назад, включала и глобальную перерисовку. Вы сможете заметить это внутри зала. Но, к счастью, я впервые увидел зал снаружи, с крепостной стены, увитой плющом, в вентиляционных отверстиях которой гнездятся крикливые вороны. Через верхнее окно можно увидеть переплетенные ветви, написанные Леонардо в 1498 году. Сегодня они вместе с воронами напоминают нам о тщете политической власти перед лицом природы, «любовницы всех мастеров».

Прибыв в Милан в конце февраля 1482 года, флорентийцы попали прямо на Амвросианский карнавал. Миланцы совместили карнавал, предшествующий посту, с праздником святого Амвросия, покровителя города, который отмечается 23 февраля. Данный факт делает неудивительным то, что Леонардо был приглашен в Милан в качестве музыканта, о чем пишут и Аноним, и Вазари. В «Жизнеописаниях» мы читаем: «Леонардо был с большим почетом отправлен к герцогу для игры на лире, звук которой очень нравился этому герцогу… он победил всех музыкантов, съехавшихся туда для игры на лире». Можно предположить, что на празднике был устроен своеобразный музыкальный конкурс. Скорее всего, подобное мероприятие проводилось в официальных апартаментах в Корте Дукале. Более поздняя запись Леонардо, по-видимому, была сделана в сходных условиях: «Тадео, сыну Николайо дель Турко, исполнилось девять лет в канун Михайлова дня 1497 года; в тот день он прибыл в Милан и играл на лютне и был сочтен одним из лучших музыкантов Италии».[317]



*Схематическая карта Милана, составленная Леонардо, 1508*

*Лодовико Сфорца, портрет работы неизвестного ломбардского художника. С алтаря, начало 90-х гг. XV в.*

Вот так, в качестве музыканта, Леонардо да Винчи вошел в мир Лодовико Сфорца, Иль Моро, сильного человека (пока еще не герцога Миланского, несмотря на то что Вазари его так называет). По-видимому, это была их первая встреча, хотя Леонардо мог видеть его десятью годами раньше во Флоренции, когда Лодовико сопровождал своего брата Галеаццо Марию во время государственного визита. Леонардо и Лодовико были ровесниками. Лодовико, четвертый законный сын Франческо Сфорца, родился в Виджевано в начале 1452 года. Прозвище Иль Моро, «Мавр», ему дали и из-за одного из его имен, Мауро, и за смуглое лицо. На гербе Лодовико была изображена голова мавра. На расписном свадебном сундуке его изобразили верхом на коне

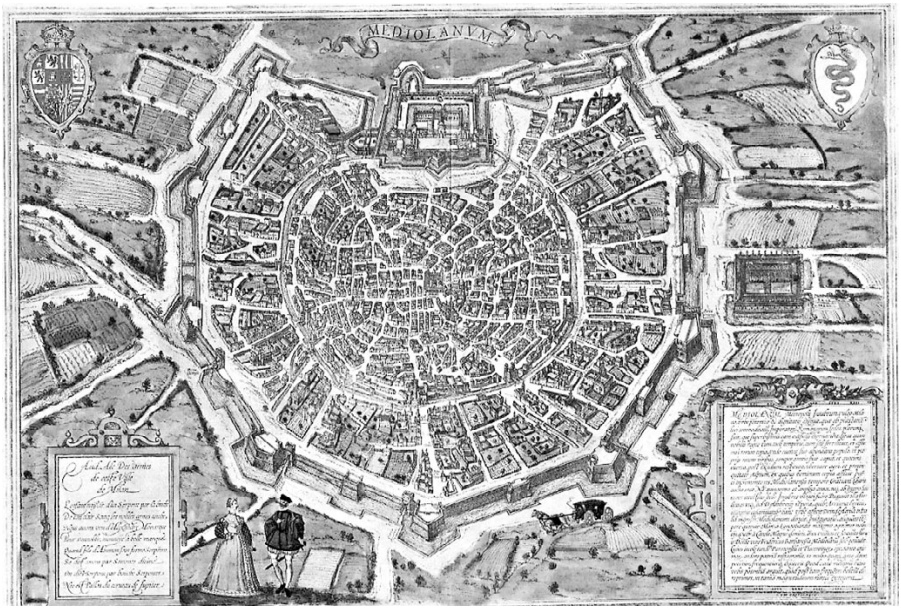
в сопровождении стражника-мавра. Еще одной эмблемой Лодовико было дерево шелковицы (на итальянском это дерево называется *moro*), поскольку он с энтузиазмом способствовал развитию шелкопрядения в Италии. В 1476 году Галеаццо Мария был убит. Лодовико сумел быстро изолировать овдовевшую герцогиню, Бону Савойскую, и ее десятилетнего сына Джан Галеаццо, законного герцога. Будучи регентом, он правил герцогством как полноправный правитель. Он был безжалостен, честолюбив и алчен, но в то же время прагматичен и интеллигентен (по крайней мере, до тех пор, пока интерес к астрологии и предсказательству в нем не возобладал). Лодовико искренне хотел создать миланский Ренессанс. На множестве стереотипных портретов, где он изображен в профиль, мы видим дородного, плотного мужчину с большим подбородком. Портрет Лодовико с Пала Сфорцеска, то есть с алтаря Сфорца, многое говорит о самооценке этого человека (сейчас этот портрет хранится в галерее Брера). Судя по всему, пропагандистская песня, бытовавшая в те годы в Милане, должна была ему льстить:

> *Один Бог на небесах,*
> *Один Мавр на земле.*[318]

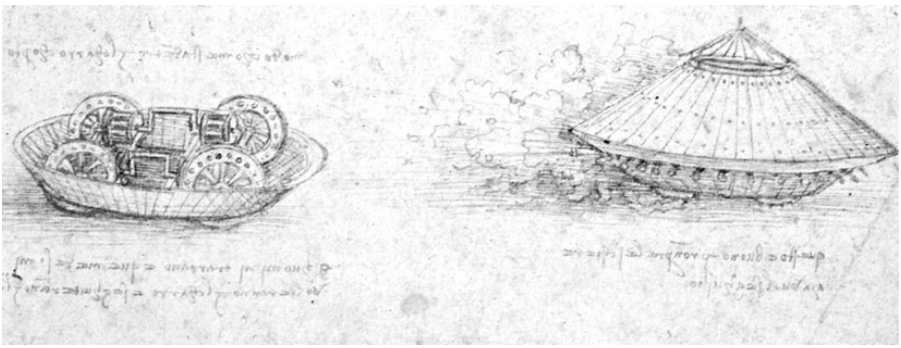
6 марта Бернардо Ручеллаи отправил депешу ко двору Лоренцо Медичи. Он обсудил с Лодовико «проект и устройство крепости в Казальмаджоре». Лодовико остался им полностью удовлетворен. Возможно, присутствие Леонардо в свите Ручеллаи было связано и с этим укреплением в долине реки По. Леонардо вполне мог обеспечивать то, что сегодня назвали бы «техническим сотрудничеством» между Флоренцией и Миланом, а не только быть изготовителем модных музыкальных инструментов и искусным музыкантом.

На какой-то момент Леонардо стал весьма популярен. Его музыка очаровала Мавра, да и инженерные способности пригодились. Леонардо получил возможность передать Лодовико знаменитое «верительное письмо», предусмотрительно составленное перед отъездом. Список военных машин – бомбард, крытых повозок, осадных орудий, средств для прокладки туннелей и легких мостов – не мог не произвести впечатления на герцога. Рисунки, сделанные в Милане, изображают некоторые из этих устройств, так что Лодовико, несомненно, был заинтересован. Портативная пушка или мортира, «которая кидает мелкие камни, словно буря», изображена на рисунке 1484 года, хранящемся в Виндзоре. На обороте листа мы видим наброски укрепленного города, подвергающегося бомбардировке. Крытая

повозка изображена на рисунке 1487–1488 годов, хранящемся в Британском музее, и упоминается на листе того же периода, находящемся в Париже. На парижском листе утверждается, что подобные повозки «вытеснят слонов», – довольно архаичное замечание. По словам Мартина Кемпа, в этих военных проектах «абсолютно неразделимо соединяются практическая изобретательность, опыт античных предшественников и полная неправдоподобность воображения».[319]




*Карта Милана, составленная Иосифом Хофнагелем, гравюра, 1572*



*Укрепленная повозка Леонардо, 1478–1488*

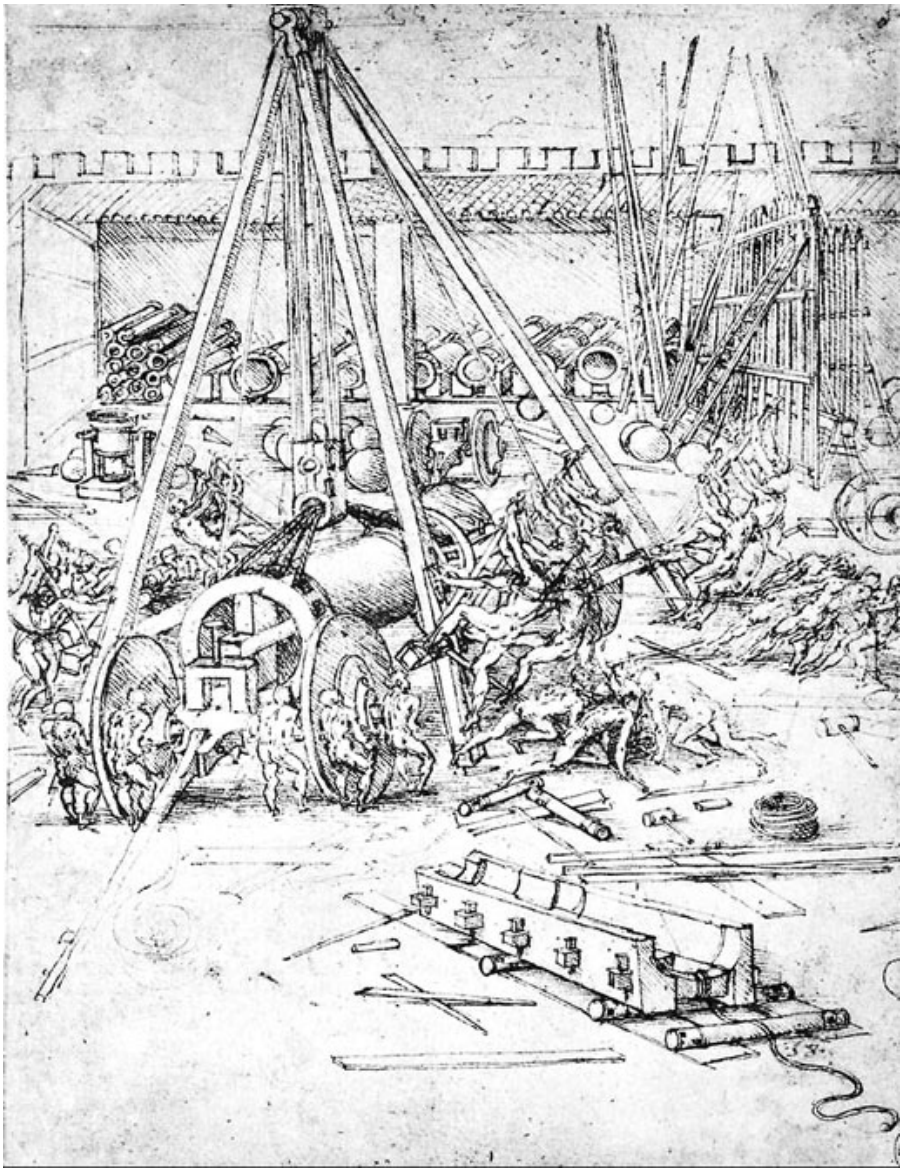
Механизмы, изображенные на этих и более поздних рисунках, весьма привлекательны, как с психологической, так и с практической точек зрения. Подобные проекты должны были

понравиться честолюбивому и страдающему манией преследования деспоту эпохи Кватроченто. Они вызывали в нем ощущение всевластия. Великолепный рисунок артиллерийского арсенала или литейного цеха – с обнаженными рабочими, орудующими гигантскими рычагами и повозками (на ум сразу же приходит «Метрополис» Фрица Ланга), передает ощущение технического драматизма и величия, кроющегося в обещаниях Леонардо. Станет ли Мавр, терзался сомнениями Леонардо, его покровителем? Сумеет ли оценить масштаб и величие его замыслов? Впрочем, в Милане Леонардо быстро лишился иллюзий, о чем говорит оборванная на полуслове фраза над рисунком автоматической пушки: «Если бы миланцы могли сделать что-нибудь столь необычное…»[320]

Но Леонардо предвидел подобное развитие событий и снабдил свое резюме таким замечанием:

> «Во времена мира считаю себя способным никому не уступить, как архитектор, в проектировании зданий и общественных, и частных, и в проведении воды из одного места в другое. Также буду я исполнять скульптуры из мрамора, бронзы и глины. Сходно и в живописи – всё, что только можно, чтобы поравняться со всяким другим, кто б он ни был».

Нам странно, что таланты Леонардо как художника, скульптора и архитектора занимают в его резюме место за инженерными способностями и конкретно способностями военного инженера, умеющего строить танки, мортиры и бомбарды. Но Леонардо очень точно оценивал обстановку и чувствовал приоритеты миланского двора. Впрочем, Вазари пишет о том, что Леонардо очень часто совершенно неверно оценивал собственные таланты.



*Театр военных действий. Драматический рисунок миланской оружейной литейной*

# Изгнанники и художники

Ломбардия была для флорентийцев заграницей. Иной климат, иной ландшафт, другой образ жизни… Даже язык другой – диалект, испытывающий сильное влияние немецкого языка. Джованни в Ломбардии превращался в Зоане, а Джорджо – в Зорзо. Все было новым и непривычным. Музыкальных талантов и военных обещаний было недостаточно, чтобы Леонардо, как это часто утверждают, мгновенно включился в придворную жизнь миланского двора. Он был больше чем чужаком, ему снова приходилось начинать все сначала – опыт печальный, но и весьма полезный. Имя Леонардо почти не встречается в миланских документах без прозвища «флорентиец». Он стал флорентийцем, хотя не был и никогда им не стал во Флоренции.

В Милане существовала сильная флорентийская диаспора. По-видимому, первые месяцы в Милане эти люди и были кругом общения Леонардо. Коммерчески Флоренция присутствовала в Милане в виде отделения банка Медичи. Штаб-квартира банка располагалась в огромном дворце на современной улице Босси. Этот дворец Козимо Медичи получил в подарок от отца Лодовико. Во дворец попадаешь через богато украшенную резьбой каменную коринфскую арку. В резьбе искусно переплелись тосканские и ломбардские мотивы – весьма дипломатично. Здесь проводились деловые встречи, здесь же хранилась казна банка. Дворец Медичи служил своеобразным консульством для странствующих флорентийцев. Главным представителем Медичи в Милане было семейство Портинари, с которым Леонардо был знаком. В меморандуме, составленном в начале 90-х годов XV века, он напоминает себе о том, что нужно «справиться у Бенедетто Портинари, как катаются на коньках во Фландрии».[321]

В 1482 году в Милане жил знаменитый флорентиец, известный путешественник, писатель и дипломат Бенедетто Деи, которому к тому моменту было уже за шестьдесят. Впервые он посетил Милан в конце 40-х годов XV века. Деи находился в городе, когда «Франческо Сфорца взял город с мечом в руках». Он был знаком и с Портинари. В 1476 году он отправился во Францию и Нидерланды как агент этого семейства. (Судя по всему, именно из этого источника Бенедетто Портинари и узнал, как катаются на коньках во Фландрии.) Леонардо мог встречаться с Деи во Флоренции, поскольку тот был в хороших отношениях с ученым Тосканелли и поэтом Луиджи Пульчи. Пульчи даже посвятил Деи сонет *«In principio era buio, e buio fia»* («В начале был мрак, и всегда будет мрак» – провокационная пародия на книгу

Бытия), ставший причиной скандала. Из этого можно сделать вывод, что Деи относился к вопросам религии довольно скептически:

*Hai tu veduto, Benedetto Dei,*
*Come sel beccon questi gabbadei*
*Che dicon ginocchion l'ave Maria!*
*Tu riderai in capo della via*
*Che tu vedrai le squadre de' Romei…*

> (Видел ли ты, Бенедетто Деи, насколько глупы те ханжи, что преклоняют колени и бормочут свои «Аве, Мария»! Ты бы посмеялся в начале улицы, если бы увидел те толпы паломников, которые спешат в Рим…)

Философ Фичино сурово осудил Пульчи за богохульные стихи, «направленные против Господа». Все это происходило в начале 1476 года, примерно в то же время, когда Леонардо работал над портретом Джиневры, в котором явно чувствуется влияние Фичино. Пульчи и Деи – как и Антонио Каммелли – придерживались более скептических, трезвых взглядов, которые не могли не импонировать Леонардо. С 1480 по 1487 год Деи почти постоянно живет в Милане, служа Лодовико Сфорца. Он достиг апогея своей карьеры дипломата и репортера. Деи знал всех и все, *«la tromba della verità»* (труба истины). Он собирал и распространял новости через сеть своих корреспондентов, среди которых были его друзья и родственники во Флоренции, каждую неделю получавшие его письма, влиятельная династия Гонзага из Мантуи, Эсте, Бентивольо.[322]

Почти с уверенностью можно сказать, что Леонардо был знаком с этим общительным, интересным флорентийцем, ставшим политическим советником Мавра. Должность была почетной, хотя и не всегда хорошо оплачиваемой. (Деи с горечью говорил о том, что ему приходится прилагать титанические усилия, чтобы получить от Лодовико свое жалованье.) Леонардо с интересом слушал рассказы Деи о путешествиях в Турцию, Грецию, на Балканы и в Северную Африку: немногие могли, как Деи, из первых рук рассказать о жизни в Тимбукту. Об этом интересе мы узнаем из записки Леонардо, которая начинается со слов «Дорогой Бенедетто Деи». Этот лист датируется примерно 1487 годом, то есть годом отъезда Деи из Милана. В записке явственно чувствуется элемент пародии – Деи славился своими небылицами. История о гигантах более всего напоминает знаменитую поэму *Morgante maggiori* старинного друга Деи Луиджи Пульчи. С этой книгой Леонардо был знаком и даже имел ее в личной библиотеке.[323]

Служил Мавру и еще один флорентиец, Пьеро ди Веспуччи. После заговора Пацци он был схвачен и допрошен с пристрастием, якобы за подстрекательство к бунту, хотя скорее всего из-за того, что он был старым врагом Джулиано Медичи. Вражда возникла из-за ухаживания Джулиано за Симонеттой Каттанеи, которая была замужем за сыном Пьеро, Маттео. В 1480 году Веспуччи был «восстановлен во всех своих правах», но предпочел почетную ссылку.[324] Лодовико принял его очень тепло и сделал своим советником. Но в 1485 году Пьеро Веспуччи был убит в мелком столкновении в соседнем городке Алессандриа.

Банкиры, дипломаты и изгнанники: эти люди составляли внутренний круг флорентийского влияния при дворе Мавра. Все они могли быть полезны Леонардо. Еще одним членом этого круга был Бартоломео Калько, известный ученый-эллинист из Флоренции. Лодовико назначил его своим секретарем. Одной из задач Калько было «исправление грубой речи миланцев». В этой фразе ощутим налет интеллектуального снобизма. Неудивительно, что местные придворные относились к флорентийцам с предубеждением. Последним флорентийцем в Милане стал скандальный поэт Бернардо Беллинчьони, знакомый с Леонардо еще по Флоренции. Однако он появился в Милане только в 1485 году.

В художественном отношении Милан представлял собой весьма эклектичную смесь. В силу своего географического положения он ощущал на себе влияние с севера – из Германии, Франции, Бургундии и Фландрии. Но и ближайшие соседи – Венеция и Падуя – не могли не оказывать своего влияния. В Милане жило множество франко-германских каменщиков и скульпторов, которые и создали чудо готической архитектуры – Миланский собор. Главным инженером строительства в начале 80-х годов XV века был немец Йохан Нексемпергер из Граца. Смешанные влияния затрудняли создание уникального местного стиля, но в эпоху Сфорца искусству стали придавать большое значение. В 1481 году товарищество миланских художников, Школа Святого апостола и евангелиста Луки, насчитывало около шестидесяти членов.

Величайшим художником, работавшим в Милане в 1482 году, был еще один иммигрант. Он приехал из сурового края Марке к востоку от Аппенин. Речь идет о художнике и архитекторе Донато Браманте. Он подружился с Леонардо, который стал называть его Доннино. Похоже, что подружились два художника гораздо раньше. Браманте родился в окрестностях Урбино в 1444 году. Он

был на восемь лет старше Леонардо. В молодости при дворе урбинского герцога Федерико да Монтефельтро он познакомился с великим Альберти. До того как осесть в Милане, Браманте вел кочевую жизнь странствующего художника. В 1482 году он работает над своим первым крупным архитектурным заказом – молельней Санта-Мария. Миланские придворные поэты по достоинству оценили его сатирические стихи. Вазари называет Браманте добрым и гениальным, а кроме того, упоминает о том, что он хорошо играл на лютне. Рафаэль изобразил Браманте на фреске «Афинская школа» и на небольшом рисунке, ныне хранящемся в Лувре. На всех портретах мы видим сильного, круглолицего мужчину с жидкими, взъерошенными волосами.[325]

Среди местного художественного сообщества в то время выделялся уроженец Брешии Винченцо Фоппа, находившийся под явным влиянием Мантеньи и Джованни Беллини. Ему особенно удавались световые эффекты, придававшие его картинам неповторимое сияние. Большие надежды подавали и более молодые художники – Амброджио да Фоссано (известный под именем Иль Бергоньоне – Бургундец), Бернардино Бутиноне и Бернардо Зенале. Но теснее всего из местных художников с Леонардо в первые годы его пребывания в Милане сошлись члены семейства Предис. Двое из них были коллегами или партнерами Леонардо в начале 1483 года.

Студия де Предис представляла собой уникальное семейное предприятие: четыре брата стали художниками. Старший, Кристофоро (которого в документах называют *mutus*, то есть молчальником), работал преимущественно иллюстратором. Ему удавались великолепные миниатюры в стиле фламандских мастеров. Самые тесные и продолжительные отношения у Леонардо сложились с младшим сводным братом Кристофоро, Амброджио, родившимся в 1455 году. Он начал свою карьеру в студии Кристофоро. Первые работы, выполненные им в 1472–1474 годах, относятся к стилю миниатюрных книжных иллюстраций. Заказчиком выступало семейство Борромео. Позднее Амброджио работал на миланском монетном дворе вместе с другим братом, Бернардино. К 1482 году он начал работать как портретист. В этом году герцогиня Феррарская выделила 10 браччий атласа *«Zoane Ambrosio di Predi da Milano dipintore de lo Ill. Sig. Ludovico Sforza»*. К моменту прибытия в Милан Леонардо Амброджио Предис уже был «художником Лодовико». Скорее всего, он специализировался на портретах, в чем достиг вершин мастерства.[326]

Леонардо близко сошелся с этой влиятельной в мире искусства семьей. В контракте на «Мадонну в скалах»,

подписанном в апреле 1483 года, в качестве его партнеров выступают Амброджио и Еванджелиста де Предис. Это было взаимовыгодное партнерство – Леонардо старше и по годам, и в художественном отношении, а у Предисов были связи и клиентура. В контракте Леонардо именуют «мастером», тогда как у Еванджелисты и Амброджио нет никаких титулов. Судя по всему, Леонардо поселился у них или где-то поблизости, поскольку у всех троих указан один адрес: приходская церковь Святого Винсента в Прато *intus*. Старинная романская церковь Святого Винсента в Прато находится прямо за юго-западным углом крепостных стен, возле ворот Порта Тичинезе. Часть прихода находилась *intus*, то есть внутри стен. Судя по всему, это то место, где сегодня находится площадь Резистенца. Здесь Леонардо провел первые месяцы 1483 года вместе с Зороастро и Аталанте Мильиоротти, а братья Предис были его помощниками.

## «Мадонна в скалах»

Главным результатом сотрудничества Леонардо с братьями Предис стала прекрасная, загадочная картина, которую называют «Мадонна в скалах» (см. иллюстрацию 11). Частично ее загадочность очевидна – ускользающее настроение, приглушенные краски, герметичность композиции. Но в картине кроется и историческая загадка. Процесс ее создания тщательно задокументирован, и эти документы рассказывают нам сложную и противоречивую историю. Картина существует в двух вариантах, похожих, но неидентичных. Происхождение этих вариантов обсуждается учеными до сих пор. На данный момент считается, что картина, хранящаяся в Лувре, является более ранней, относящейся к 1483–1485 годам. Она была написана самим Леонардо. Тот же вариант, что находится в лондонской Национальной галерее, был написан позднее в сотрудничестве с Амброджио де Предисом. Впрочем, подобная точка зрения во многом зависит от истолкования имеющихся документов.

Начало истории совершенно однозначно. Картина была заказной. Контракт был подписан 25 апреля 1483 года и заверен нотариусом Антонио де Капитани.[327] Этот документ был обнаружен в архивах примерно сто лет назад. Он является самым ранним упоминанием о пребывании Леонардо в Милане. Контракт заключен между Леонардо – *«magister Leonardus de Vinciis florentinus»*, Амброджио и Еванджелистой де Предисами с одной стороны и религиозной группой Братства Непорочного зачатия – с другой стороны. Предметом контракта являлась *ancona* (алтарный образ с закругленной верхней частью) для часовни братства в церкви Сан-Франческо Гранде. Контракт был очень престижным. Церковь Сан-Франческо Гранде, построенная Висконти в начале XIV века, была самой большой в Милане после собора. (В 1576 году церковь была разрушена. Сегодня на ее месте находятся казармы Гарибальди.) Членами братства являлись самые богатые семьи Милана: Корио, Казати, Поццобонелли и другие.

Художники должны были написать три картины – центральную панель высотой 180 см и шириной 120 см и две боковые панели поменьше. Размеры задавались очень строго, так как картина должна была быть помещена в готовую резную деревянную раму работы выдающегося инкрустатора и резчика Джакомо дель Маино. Художники обязались также покрасить и вызолотить раму, а также произвести ремонт в случае необходимости. Можно предположить, что труд был разделен следующим образом: Еванджелиста, раньше занимавшийся

только миниатюрой, декорировал раму; придворный художник Амброджио писал боковые панели, а центральную часть поручили флорентийскому маэстро.

Работа должна была быть закончена к 4 декабря, к празднику Введения во храм. Сроки были очень сжатыми, на всю работу отводилось менее восьми месяцев. Вознаграждение определялось в 800 лир, хотя график платежей разрабатывался не в интересах художников. К 1 мая 1483 года художники должны были получить сто лир, а затем получать по 40 лир в месяц начиная с июля 1483 года. В декабре 1483 года после сдачи готовой картины выплачивалась оставшаяся часть вознаграждения. Этот контракт по своим кабальным условиям во многом напоминает контракт Леонардо с братьями монастыря Сан-Донато на «Поклонение волхвов». Это начало истории. Оно совершенно однозначно – датированный документ, достигнутое соглашение. А вот дальше начинается столь обычная для Леонардо неопределенность.

«Мадонна в скалах», несомненно, была написана по этому контракту, но картина совершенно не удовлетворяет требованиям, выдвинутым клиентами. Согласно контракту, на центральной панели должна была быть изображена Мадонна с младенцем, окруженная ангелами, а также два пророка. На каждой из боковых панелей художникам следует написать четырех ангелов, поющих и играющих на музыкальных инструментах. Из всех условий на «Мадонне в скалах» выполнено лишь одно – здесь есть Мадонна с младенцем. Ни ангелов, ни пророков, а вместо них младенец святой Иоанн Креститель. Боковые панели тоже весьма своеобразны. На каждой из них изображено только по одному ангелу.

Одной из причин подобного своеволия могло быть то, что Леонардо уже работал над картиной или каким-либо ее вариантом и решил продолжить работу, несмотря на условия контракта. Кеннет Кларк считает, что луврская «Мадонна в скалах» была начата еще во Флоренции, когда Леонардо работал над «Мадонной Литта».[328] И действительно, в картине чувствуется флорентийская атмосфера: красота лица Мадонны, поворот ее головы, длинные вьющиеся волосы. Мадонна и ангел написаны в типично Веррокьевой манере. Но этого-то и ожидали от Леонардо миланские заказчики. Они обратились к нему именно потому, что хотели получить картину в изысканной флорентийской манере. Более поздний, лондонский, вариант весьма отличается от луврского по настроению. Эта картина строга и сдержанна. Лица стали бледными, почти восковыми. Это более строгая, печальная, ускользающая красота. Если на парижском варианте преобладают приглушенные, теплые тона, то

лондонская словно залита лунным светом. Написанные нимбы, полностью отсутствующие на первом варианте и на всех флорентийских Мадоннах Леонардо, судя но всему, были добавлены по требованию братства.

Отношения между этими двумя картинами весьма загадочны, и загадку не проясняют более поздние документы. Интересно, что последний документ, относящийся к «Мадонне в скалах», датируется 1508 годом, то есть он был составлен через двадцать пять лет после первоначального контракта. Это говорит о том, что художники все же завершили работу примерно в 1485 году, но между ними и заказчиками возникли разногласия относительно оплаты. Эти разногласия остались неразрешенными, и в 1492 году Леонардо и Амброджио де Предис обратились к Лодовико Сфорца, чтобы тот помог им взыскать причитающееся вознаграждение с братства.[329] Картина в документе описана с типично юридической бесстрастностью: *«la Nostra Donna facta da dicto fiorentino»* – «Мадонна, выполненная вышеупомянутым флорентийцем». Мы знаем, что художники просили *conguaglio*, то есть согласованного вознаграждения в 1200 лир, утверждая, что 800 лир, полученные ими, могут считаться платой только за работу над рамой. Братство предложило художникам 100 лир, но те стали требовать более справедливого вознаграждения. В случае недостижения согласия они хотели забрать картину, за которую могли получить большую сумму от кого угодно. Упоминание о возможном покупателе картины скрывает в себе ключ к разгадке. Судя по всему, этой заинтересованной стороной выступал сам Лодовико. «Мадонна в скалах» могла быть той самой неназванной *pala*, то есть алтарным образом, который он в 1493 году отправил императору Максимилиану в качестве свадебного подарка (Максимилиан женился на племяннице Лодовико, Бьянке Марии). Упоминания ранних биографов Леонардо, и в частности Антонио Билли, подтверждают такую возможность. «Он написал алтарный образ для герцога Лодовико Миланского, и это была самая прекрасная картина, какую только видел глаз человека: она была отправлена герцогом в Германию, императору». «Мадонна в скалах» – единственный алтарный образ, написанный Леонардо в Милане. Эта картина не была написана для Сфорца, как утверждает Билли, но вполне могла быть приобретена им у братства в 1492 или 1493 году и отправлена в подарок Максимилиану. То, что Амброджио де Предис в то время находился при императорском дворе в Инсбруке, делает такое предположение вполне правдоподобным.[330]

То, что картина была отправлена в Германию, объясняет и ее появление в Лувре. Некоторые картины Леонардо, хранящиеся в

Лувре, прибыли во Францию в 1516 году вместе с самим художником. Но нет никаких упоминаний о том, что среди этих картин была «Мадонна в скалах». Вполне возможно, что она попала во Францию из коллекции Габсбургов или в 1528 году, когда внучка Максимилиана, Элеонора, вышла замуж за Франциска I. Можно с уверенностью утверждать, что к 1625 году «Мадонна в скалах» уже была во Франции. Кассиано даль Поццо видел ее во дворце Фонтенбло.

Подтверждает эту теорию и создание второго варианта картины – лондонского. Это замена, копия, написанная для братства вместо картины, отправленной императору. В таком случае работа над лондонским вариантом должна была начаться где-то между 1493 и 1499 годами, когда Леонардо покинул Милан. Судя по всему, в юридических документах 1503–1508 годов речь идет именно о лондонском, а не о парижском варианте картины. Такую датировку подтверждает и великолепный рисунок детского профиля из Виндзорской коллекции, который в точности повторяет расположение младенца Христа на лондонском варианте «Мадонны в скалах». Такой стиль рисунка был характерен для Леонардо в середине 90-х годов XV века.[331]

*Младенец Христос и ангел с лондонского варианта «Мадонны в скалах» (сверху) и эскиз головы и плеч младенца из Виндзорской коллекции*

«Мадонна в скалах» – одна из самых загадочных картин Леонардо. Вы сразу же обращаете внимание на необычный танец рук на переднем плане – рука матери, поддерживающая младенца, указующая рука ангела, благословляющая рука младенца.

Скалистый пейзаж на заднем плане, который и дал название всей картине, мог быть написан под влиянием картины Филиппо Липпи «Рождество», ныне хранящейся в Берлине, или «Поклонения волхвов» Мантеньи, написанного в начале 60-х годов XV века для мантуанских герцогов Гонзага. Оба художника изобразили сцену Рождества в маленькой пещере в скалах. На картине же Леонардо изображена встреча младенцев Христа и святого Иоанна Крестителя, хотя традиционно эту встречу

относят к периоду возвращения Святого семейства из Египта. (В Евангелии не упоминается о подобной встрече. О ней мы узнаем из апокрифа Евангелия от святого Иакова.) Скалы – это символ пустыни (в искусстве Ренессанса под пустыней понимали любое ненаселенное, пустынное место), дикой природы.[332] В этой спокойнейшей из картин присутствует элемент повествования: семья путешествует, они остановились отдохнуть, спускаются сумерки, они будут ночевать в этом диком, но безопасном месте. Я уже упоминал о теме пещеры, возникающей на листе 1480 года, хранящемся в Кодексе Арундела. «Мадонна в скалах» изображает то чудесное, что кроется во мраке пещеры. Глядя на эту картину, мы испытываем чудо Откровения. Мы превращаемся в рассказчика, который, «среди темных блуждая скал», ненадолго остановился: «Подошел я к входу в большую пещеру, пред которой на мгновение остановясь пораженный, не зная, что там…»

Такое взаимодействие природной обстановки и людей, находящихся в ней, подчеркивается великолепно прописанными дикими цветами, каждый из которых имеет скрытый религиозный смысл. Справа от головы Мадонны мы видим водосбор *(Aquilegia vulgaris)*, который чаще всего называют «голубкой *(colomba)* Святого Духа». Над правой рукой Мадонны – подмаренник. В английском языке это растение называют «постельной соломкой Богоматери» и традиционно ассоциируют с яслями. У ног младенца Христа мы видим цикламен, сердцевидные листья которого символизируют любовь и преданность, а под его коленом – розетку примулы, символ добродетели (недаром Верроккьо изобразил примулу в своей «Женщине с букетом цветов»). Еще одно знакомое растение мы видим за преклонившим колени святым Иоанном Крестителем. Это акант *(Acanthus mollis)*, который традиционно сажают на могилах. Акант – символ воскресения, поскольку ранней весной у него очень быстро отрастают блестящие зеленые листья. На скальных карнизах Леонардо изобразил зверобой. Мелкие красные пятнышки на желтых лепестках этого растения символизируют кровь святого Иоанна Крестителя.[333] Такие символические ассоциации являлись частью визуального словаря, понятного и художникам, и наиболее просвещенным зрителям. Но красота и прелесть картины Леонардо в том, что все это реальные растения, что мы видим живую природу – скалы, камни, растительность. И эта реальность в присутствии Мадонны и Христа переживает духовное превращение. Центральной фигурой картины является Мадонна, которой и приносили свои обеты члены братства Непорочного зачатия. Но Мадонну можно рассматривать и как

женское начало Природы, которой поклонялся сам Леонардо.

# Пути бегства

В 1485 году Милан захватила эпидемия бубонной чумы, уже три года свирепствовавшая в Европе. Леонардо уже сталкивался с чумой во Флоренции, где вспышка этой болезни произошла в 1479 году. Но, к счастью, тогда через несколько недель болезнь удалось победить. В Милане все было гораздо страшнее. Согласно некоторым оценкам, пусть даже и преувеличенным, чума выкосила примерно треть населения города. И это неудивительно, если принять во внимание ужасную скученность, туманы и массовые погребения. Люди постоянно осматривали себя, страшась обнаружить первые признаки болезни. 16 марта 1485 года произошло полное солнечное затмение. Естественно, что это явление было воспринято как зловещее предзнаменование. Леонардо наблюдал затмение через большой лист перфорированной бумаги, о чем писал в небольшой заметке, озаглавленной «Как наблюдать солнечное затмение без ущерба для глаз?».[334]

Во время эпидемии Леонардо продолжал работать над «Мадонной в скалах». Нет причин предполагать, что он уезжал из Милана. Судя по всему, работа продолжалась в студии братьев Предисов у ворот Порта Тичинезе. Мы знаем привередливость Леонардо. Этот мужчина постоянно мыл руки розовой водой, чтобы его пальцы благоухали. Зловоние оскорбляло его. Его раздражали толпы, переносящие инфекцию: «Это скопление людей, которые сбивались в стада, как козлы, один за другим, заполняя каждый угол зловонием и распространяя заразу и смерть».[335] Работа над картиной позволяла отключиться от ужасов повседневной жизни, удалиться в прохладную пещеру в скалах за тысячи миль от людей, ощутить благословение самой Природы.

Примерно в то же время Леонардо составил рецепт лекарства, по-видимому, от чумы:

> «Возьми семян лекарственного плевела…
> Смочи вату в винном спирте.
> Немного белой белены,
> Немного ворсянки,
> Семена и корень аконита.
> Высуши все. Смешай этот порошок с камфарой, и лекарство готово».[336]

В разгар чумы Леонардо впервые задумывается об

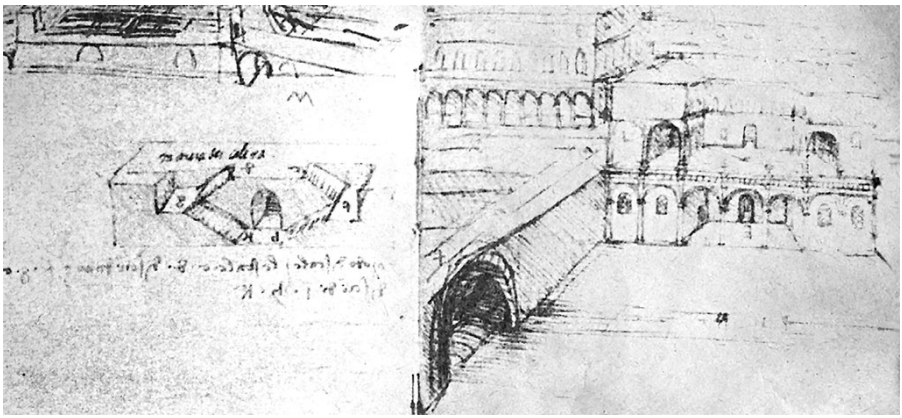
«идеальном городе». В эпоху Ренессанса подобная тема была в большой моде. Об этом рассуждали Альберти и Филарете, а до них великий римский архитектор Витрувий. Можно представить, как Леонардо рассуждает об идеальном городе со своим образованным другом Донато Браманте. На рисунках и в записях, относящихся к 1487 году, перед нами предстает воздушный, геометрический, футуристический город с площадями, улицами, туннелями и каналами (забавно, что город будущего мы с вами ищем в глубоком прошлом!). Идеальный город должен был располагаться на двух уровнях. Верхний уровень отводился пешеходам для общения, любования красотами, общения. Та же идея сегодня реализована в пешеходных зонах современных городов. Нижний уровень был целиком занят каналами, по которым происходило перемещение товаров и животных, где размещались склады торговцев и где обитали те, кого Леонардо называл «обычными» людьми. Улицы были широкими, высота фасадов строго регулировалась, высокие печные трубы направляли дым в небо, чтобы он не мешал живущим в городе людям. Леонардо рекомендовал делать лестницы в общественных зданиях спиральными, поскольку на квадратных лестничных площадках имеются темные углы, которые люди могут использовать в качестве туалетов. Более всего его занимало улучшение санитарной обстановки в городе, что неудивительно в разгар эпидемии чумы. Леонардо размышлял над устройством идеального туалета. Это, конечно, не водосливной туалет, изобретенный сэром Джоном Харрингтоном столетие спустя, но тоже нечто замечательно устроенное: «Сиденью нужника дай поворачиваться, как окошечку монахов, и возвращаться в свое первое положение противовесом. Крышка над ним должна быть полна отверстий, чтобы воздух мог выходить».[337]

В это время Леонардо вновь задумывается о столь любезной его сердцу идее человеческого полета:

> «Посмотри на крылья, которые, ударяясь об воздух, поддерживают тяжелого орла в тончайшей воздушной выси, вблизи стихии огня, и посмотри на движущийся над морем воздух, который, ударяя в надутые паруса, заставляет бежать нагруженный тяжелый корабль; на этих достаточно веских и надежных основаниях сможешь ты постигнуть, как человек, преодолевая своими искусственными большими крыльями сопротивление окружающего его воздуха, способен подняться в нем ввысь».[338]

А чуть ниже Леонардо описывает парашют и делает его

набросок: «Когда у человека есть шатер из прокрахмаленного льняного полотна, шириною в 12 локтей и вышиною в 12, он сможет бросаться с любой большой высоты без опасности для себя». Это говорит о том, насколько серьезно художник относился к идее управляемого полета: а в противном случае к чему бы тогда изобретать парашют?



*Заметки и рисунки по поводу идеального города*

Парашют пирамидальной формы, предложенный Леонардо, оставался только проектом до 26 июня 2000 года, когда английский парашютист, Эдриан Николас, испытал его, спрыгнув с высоты 3000 метров в Национальном парке Крюгера в Южной Африке. Парашют был изготовлен в точности по указаниям Леонардо. Единственное отличие заключалось в том, что вместо льна парашютист использовал хлопок. Шатер, прикрепленный к сосновым планкам, весил около 100 кг – он был примерно в сорок раз тяжелее современных парашютов. Однако, несмотря на вес, свою задачу он выполнил идеально. Николас пролетел 2100 метров за пять минут: довольно медленное снижение. Финальную часть полета Николас осуществил с помощью обычного парашюта. Устройство Леонардо не складывалось, поэтому существовала опасность травмирования парашютиста упавшим на него парашютом. «Я испытывал чувство непередаваемого восторга и радости, – сказал Николас журналистам. – Я не мог удержаться, чтобы не сказать: «Мистер да Винчи, вы сдержали обещание. Я сердечно вам благодарен».[339]

*Парашют Леонардо: набросок и инструкции, Атлантический кодекс, 1485*

*Аллегория Наслаждения и Боли*

Убежать из пораженного чумой города ментально было легко – всегда можно было укрыться в благословенной прохладе «Мадонны в скалах», на воздушных бульварах идеального города, в прозрачной высоте неба. Но человек не от всего может убежать. От самого себя не скроешься. Примерно в то же время Леонардо создает целый цикл любопытных и весьма откровенных аллегорических рисунков, ныне хранящихся в колледже Крайстчерч в Оксфорде.[340] Художника интересовали две темы – неизбежность боли, следующей за наслаждением, и зависть к добродетели. Эти темы переплетались одна с другой, становились почти неотделимы. Можно сказать, что все рисунки Леонардо того периода посвящены одной теме: двойственности любого

жизненного опыта, о том негативе, который кроется в любом позитиве, о неизбежности «другого», которое скрывается и уничтожает. Эти рисунки можно назвать набросками. Судя по всему, они делались в крайней спешке.

Наслаждение и Боль изображены в виде мужской фигуры с двумя головами и двумя парами рук. Надпись гласит: «Это – Наслаждение вместе с Болью, и изображаются они близнецами, так как никогда одно не отделимо от другого, словно они срослись вместе *(appiccati)*». Боль изображена в виде старика с бородой; Наслаждение – в виде юноши с длинными волосами. Этот рисунок можно рассматривать как комментарий к множеству набросков и рисунков, сделанных Леонардо в разное время и в разном стиле. Старик, которого часто называют «щелкунчиком» за его выступающий подбородок и обвисшие из-за отсутствия зубов губы, отворачивается от молодого, красивого юноши с вьющимися волосами. Две надписи под фигурой говорят нам о том, что одной ногой этот гибрид стоит на золоте, а другой – в грязи.

Другая часть этого текста гласит: «Если ты получил удовольствие, знай, что за ним стоит тот, кто принесет тебе несчастье и раскаяние». Леонардо не может удержаться от игры слов, и несчастье *(tribolatione)* изображено в виде таинственных маленьких острых предметов, которые сыплются из правой руки старика. Это оружие, которое в Италии называют *tribolo*. Мы бы назвали его «ежами», поражающими противника в ступню. Такие «ежи» изображены на рисунке 1480 года с надписью «*tribolo di ferro*». Ниже Леонардо объясняет, как следует разбрасывать эти «ежи» по земле, чтобы лишить противника возможности продвижения. Комментируя эту заметку Леонардо, граф Джулио Перро вспоминал: «Несколько лет назад (он писал в 1881 году), когда в Миланском замке устраивали новую школу верховой езды, были найдены два таких устройства, и они были в точности такими же, как описывал Леонардо».[341] Игра слов привела нас от живописи и рисунка к военной инженерии.

Боль одной рукой рассыпает мелкие колючки несчастья, а другой машет ветвью, которая, скорее всего, символизирует бичевание раскаяния. Действия Наслаждения физически аналогичны. Одной рукой Наслаждение сыплет монеты, поскольку наслаждение дорого (вспомните моденскую шутку: «Мне пришлось заплатить 10 золотых дукатов только за право ввести свой член»), а в другой руке держит стебель тростника. Интересно то, какой смысл Леонардо вкладывает в этот стебель, поскольку его объяснение – это довольно редкий пример двусмысленного текста, напоминающего фантазию о коршуне.

Очевидный, материальный смысл внезапно раскрывает перед нами другой, сугубо личный. Леонардо объясняет, что Наслаждение изображено с тростинкой, потому что «она пуста и бессильна, а уколы, сделанные ею, ядовиты». В этом замечании есть символическое значение, но оно отступает на второй план за последующим воспоминанием или фантазией:

> «В Тоскане делаются из тростника подпорки кроватей, дабы обозначить, что здесь снятся пустые сны и что здесь теряется большая часть жизни, что здесь выбрасывается много полезного времени, а именно утреннего времени, когда душа трезва и отдохнула, и также тело способно снова воспринять новые труды; также воспринимаются там многие пустые удовольствия и душою, воображая невозможные сами по себе вещи, и телом, доставляя себе те удовольствия, которые часто становятся причиной лишения жизни; вот поэтому-то и берут тростник для таких подпорок».

Можно сказать, что тростник для изготовления кроватей в Тоскане использовался по чисто практическим, а никак не символическим соображениям. Мораль данной истории носит гораздо более личный характер. Это своеобразная исповедь: у Леонардо были «пустые сны», то есть эротические фантазии, когда он по утрам лежал в постели. И эти сны ему не нравятся, потому что ему следовало в это время уже подняться и заняться делами или потому что эти фантазии были гомосексуальными. Фаллический стебель в руке Наслаждения – это всего лишь слабая и «бесполезная» тростинка, символ прекращения эрекции, происходящего в контексте данной заметки после мастурбации, а не после полового акта. Тема инфекции – «уколы, сделанные ею, ядовиты» – лишний раз подчеркивает чувство отвращения к себе, связанное с данным образом. Кроме того, в этом замечании можно услышать отголоски чумы, свирепствовавшей в это время на миланских улицах.

Рисунок «Добродетель и Зависть» несет в себе тот же заряд. Леонардо вновь подчеркивает их неразделимость, неотрывность друг от друга. И снова в его рисунке чувствуется скрытый эротизм. «Добродетель» подразумевает под собой не просто моральную чистоту, а силу (буквально «мужественность», поскольку слово «добродетель», *«virtue»* происходит от латинского слова *«vir»*) духа и интеллекта, которые и ведут человека к совершенству. Добродетель, в широком смысле слова, – это высшее или лучшее «я» человека во всех его воплощениях. Зависть – это то, что нападает, и уничтожает, и компрометирует

это высшее «я». Подобно Боли и Наслаждению, Добродетель и Зависть изображены в виде единого тела, в виде сиамских близнецов. Текст, написанный под рисунком, гласит: «Как только родится Добродетель, она порождает против себя Зависть, и скорее будет тело без тени, чем Добродетель без Зависти». На рисунке Зависть изображена с воткнутой в глазницу оливковой ветвью и с воткнутой в ухо веткой лавра или мирта. Леонардо объясняет: «Делается она раненной в глаза пальмой и маслиной, делается раненной в ухо лавром и миртом, чтобы обозначить, что победа и истина ее сражают». Несмотря на то что в тексте Добродетель имеет женский род («она порождает против себя Зависть»), на рисунке определить пол фигуры затруднительно – женской груди у нее явно нет. Фигуры расположены так, что в рисунке можно увидеть и слияние, и роды. Рисунок во многом напоминает знаменитый анатомический рисунок из Виндзорской коллекции, изображающий половой акт в разрезе.[342]

*Аллегория Зависти, скачущей верхом на Смерти*

На другом рисунке две женские фигуры скачут на гигантской жабе: подпись гласит, что перед нами Зависть и Неблагодарность. За ними мчится скелет, изображающий Смерть с косой, – вы чувствуете дыхание чумы? Зависть выпускает стрелу в человеческий язык: четко распознаваемый образ «ложного доноса». Есть и еще один рисунок, на котором Зависть скачет на скелете. На обоих рисунках Зависть изображена в виде старухи с обвисшими грудями («делается она худой и высохшей, так как она всегда находится в непрерывном сокрушении»), но в то же

время «с маской красивого вида на лице». Образ скачущей женщины несет в себе явный эротический подтекст. Этот рисунок перекликается с любопытным ранним наброском Леонардо, на котором молодая женщина с накрашенными щеками скачет верхом на старике. Этот рисунок обычно называют «Аристотель и Филлида».[343] Известно, что философ Аристотель женился на женщине намного моложе себя. Хотя ко времени женитьбы Аристотелю было где-то около сорока, на рисунке перед нами старик, соблазнившийся прелестями юной красавицы. «Филлида, скачущая на спине Аристотеля, – пишет А. Е. Попхэм, – образ, чрезвычайно близкий средневековым циникам, утверждающим, что интеллект всегда покоряется любви. Этот сюжет относится к тому же циклу, что и история Вергилия в корзине или Самсона и Далилы».[344] На обороте наброска Леонардо написал простой набор слов: «любовницы наслаждение боль любовь ревность счастье зависть удача наказание».

Рисунок Аристотеля и Филлиды, похоже, сделан несколькими годами раньше оксфордских аллегорий, но его можно отнести к тому же аллегорическому циклу. Изображаемый сюжет весьма эротичен, аллегории еще более эротичны. В этих рисунках ощущается ловушка – сила момента сведена к нулю из-за взаимодействия противоположностей. Все, что соединено, разъединится. Золото превратится в грязь. Человек стремится ввысь, но противодействующая сила тянет его на землю. Этой силой могут быть зависть и злоба окружающих, но, скорее всего, источником противодействия является сам человек, его фатальная, изматывающая слабость, «инфекция» его сексуальности.

# Первые записные книжки

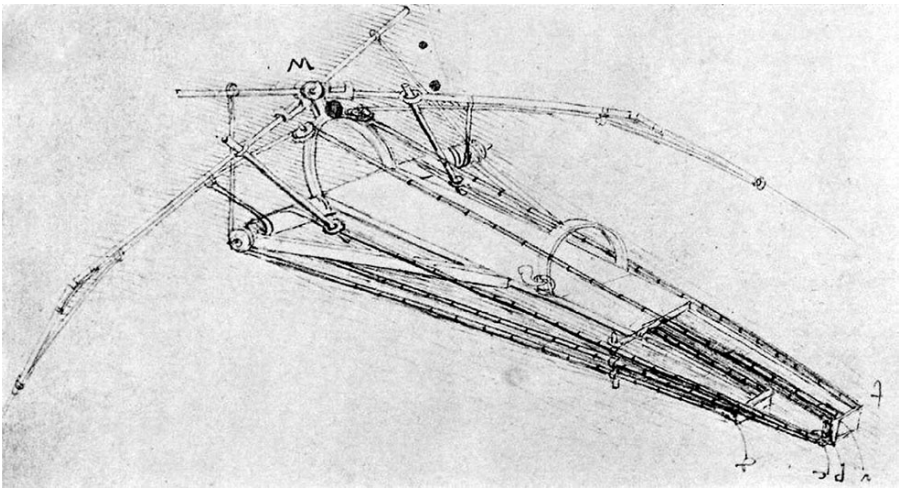
Самые ранние известные нам записные книжки Леонардо относятся к середине 80-х годов XV века. Большинство документов и набросков, о которых мы с вами уже говорили, представляют собой разрозненные листы, переплетенные в то или иное большое собрание или сохраняющиеся в коллекциях, как, например, в коллекции колледжа Крайстчерч в Оксфорде. Некоторые из этих листов ранее были частями записных книжек или альбомов. Сохранилось свидетельство о том, что Леонардо начал вести записные книжки примерно в середине 80-х годов XV века. К этому времени художник уже не испытывал страха перед письменным словом, трудности и обиды, связанные с недостатком образования, остались в прошлом. Он более не считает себя «неграмотным», *«omo sanza lettere»*. Его почерк становится более стремительным, а фразы – более емкими. Почерк Леонардо лишился того, что Аугусто Маринони называл «избыточностью и цветистостью».[345]

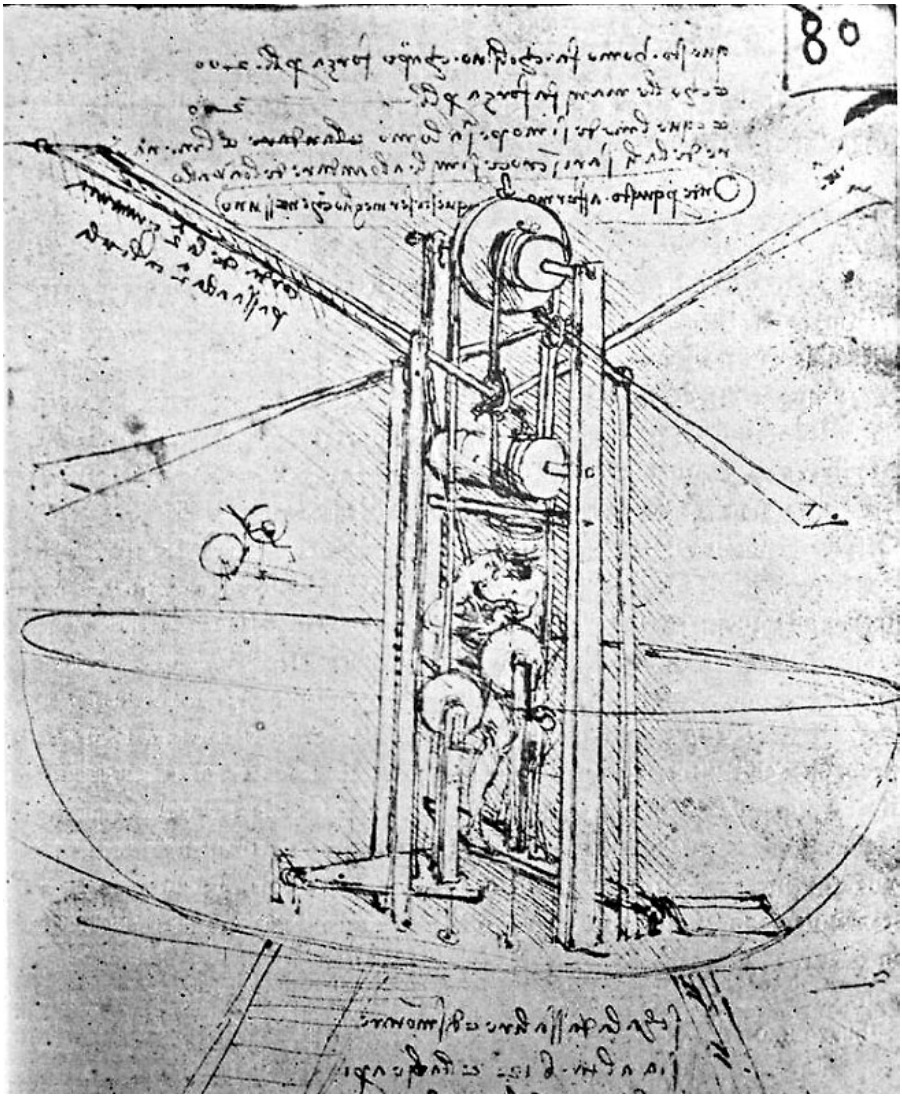
Самая старинная из всех сохранившихся записная книжка хранится во Французском институте, это Paris MS B. Ее датируют 1487–1490 годами, хотя одна-две страницы из нее могли быть написаны немного раньше.[346] Формат книжки абсолютно стандартен – это *quaderno*, книжка для упражнений: размер страниц 22,9 × 15,2 см. Эта записная книжка сохранилась в оригинальном пергаментном переплете с застежкой в виде петли и продолговатой деревянной пуговицы. Текстуально книжка почти едина, но физически она разделяется на две части. Изначально записная книжка состояла из ста листов, но в 40-х годах XIX века граф Либри извлек последнюю часть (листы 91–100) и продал их вместе с другими украденными документами английскому библиофилу, лорду Эшбернхэму. Страницы были возвращены в Париж, но по-прежнему хранятся отдельно от первой части.

Темы книжки MS B чрезвычайно разнообразны. Переплетенная записная книжка позволяла в любое время делать записи и наброски на любую интересующую художника тему – а тем таких у Леонардо было бесконечное множество. Мы находим здесь заметки по архитектуре, в том числе и наброски проекта утопического города будущего и соборов. Здесь же множество заметок по военной инженерии – как практических, так и «футуристических». В записной книжке есть проекты подводных лодок и набросок зловещего вида плота «для поджога мостов ночью – но сделай парус черным».[347] А рядом чертеж

Архитронито, паровой пушки, изготовленной из меди. Леонардо утверждал, что позаимствовал эту идею у Архимеда. Когда в раскаленном жерле закипала вода, давление пара становилось достаточным для выстрела: «Казалось, произошло чудо; для глаз это ярость и гнев, для ушей – ожесточенный рев».[348] Все военные машины Леонардо невероятно драматичны – это настоящий «театр войны». На всех набросках мы видим мускулистых, полуобнаженных рабочих и солдат, атакующих крепостные стены. Судя по всему, Леонардо серьезно подумывал о должности архитектора и инженера при дворе Сфорца.

Продолжают занимать ум художника и полеты. В Парижской записной книжке MS B мы находим первые тщательно проработанные чертежи классического Леонардова летательного аппарата, являющегося по сути своей орнитоптером – машиной, использующей принцип полета птицы. Это и отличает орнитоптер от геликоптера, где используется принцип спирали или винта. (Вторым элементом обоих слов является греческое *pteron* – то есть «крыло».) На листах с 73-го по 79-й размещена целая серия чертежей, являющаяся самым последовательным циклом чертежей летательных аппаратов.[349] Здесь и два варианта «горизонтального орнитоптера», где пилот лежит на спине и управляет аппаратом с помощью педалей и рукояток, которые поднимают и опускают крылья, а направление полета задается тросами и рычагами. На листе 75 Леонардо изображает новинку – «руль, размещенный на шее». Это длинный, оперенный хвост с тросом или соединительной планкой, который соединялся со скобой, закрепленной на шее пилота. На листе 79 Леонардо изобразил другой горизонтальный орнитоптер, более сложный и менее реальный, чем первый. А перевернув страницу, мы видим еще более фантастический «вертикальный орнитоптер», в котором пилот стоит в кабине вертикально и оперирует четырьмя гигантскими крыльями, делающими аппарат похожим на гигантскую стрекозу. Две пары крыльев движутся «крест-накрест на манер конской рыси». Для управления скользящими механизмами крыльев пилот использует не только руки и ноги, но и голову. Силу головы Леонардо оценивает примерно в 200 фунтов. Длина кабины должна была составлять примерно 12 метров. На следующем листе мы находим набросок стартовой площадки: платформа, установленная на переносных лестницах по 6 метров высотой. (Это число и его производные не раз встречаются в записях Леонардо, связанных с идеей полета.) Аналогия с птицей возникает и здесь: «…посмотри на стрижа, который сел на землю и не может взлететь из-за своих коротких ног… эти лестницы служат ногами…».[350]





*Орнитоптер. Наброски летательной машины из Парижской записной книжки MS B (горизонтальный и вертикальный варианты)*

Чертежи Леонардо – настоящая научная фантастика. Были ли они когда-нибудь построены или так и остались мечтами? Ни один из этих рисунков, отмечает Мартин Кемп, «нельзя считать полностью проработанным, завершенным и недвусмысленным». Они «представляют собой «незаконченные мысли о способах и средствах».[351] Но чертежи Леонардо нельзя считать чистым теоретизированием. На листе 88 мы видим огромное искусственное крыло, которым с помощью деревянного рычага управляет человек. Инструкция гласит:

> «Если ты хочешь получить истинное испытание крыльев, то возьми несколько ивовых прутьев, соединенных жилами, и натяни их на полотно, образуя крыло шириной и длиной по меньшей мере в 20 локтей, и укрепи его на доске весом в 200 фунтов. Это крыло, как показано на рисунке, будет производить движущую силу. И если доска в 200 фунтов будет поднята, прежде чем крыло упадет, испытание удалось, но обрати также внимание на то, чтобы сила была быстрой».

И все это описание заключается лаконичным советом: «Если вышеописанный результат не будет получен, не теряй больше времени на это».[352]

На другом листе Леонардо размышляет над идеей геликоптера. Если «прибор этот, сделанный винтом» вращается быстро, то «названный винт ввинчивается в воздух и поднимается вверх». Подобно парашютам, лопасти этого примитивного геликоптера должны были быть покрыты «полотном, поры которого прокрахмалены».[353]

Летательные аппараты и оружие, города и соборы, шестерни и колеса, геометрические фигуры – все это и многое другое мы находим на страницах Парижской записной книжки. Есть здесь рисунок струнного инструмента с головой монстра на грифе. Этот рисунок может быть связан с лирой да брачча, которую Леонардо привез в Милан несколькими годами раньше. Рисунок находится на первом из украденных Либри листов, на листе 91. На 92-м листе изображены ножи и сабли с искусно изрезанными рукоятками.

Последний лист, оборотная сторона листа 100, является одновременно и обложкой (когда книжка оказалась извлеченной из пергаментного переплета). Лист весь покрыт набросками, заметками и каракулями. В верхнем левом углу проведены какие-то вычисления, по-видимому денежные. Справа – список слов, одно из которых *(sorbire)* послужило ключом к латинскому списку из другой записной книжки, Кодекса Тривульцио. Затем идет памятный список, заканчивающийся словами: «Спросить у мастера Лодовико водяные трубы, небольшую печь, трутницу, вечное движение [машину], небольшие мехи, кузнечные мехи».[354] Ниже находятся три строчки иероглифов, напоминающих символы древнееврейского языка, а еще ниже четыре наброска, изображающие мотылька, летучую мышь, стрекозу и бабочку. Под изображением летучей мыши перед началом длинной кляксы в нижнем левом углу мы видим слова *«animale che fuge dell'uno elemento nell'altro»* – прекрасное и типичное Леонардово

определение полета: «животное, которое перелетает из одного элемента в другой». В нижнем правом углу изображена фигура, которую Маринони называет «человеком в мантии, склонившимся в почтительной позе». Впрочем, лицо этой фигуры настолько комично, что о выражении почтения догадаться довольно сложно. Рука фигуры протянута, чтобы ухватиться за крыло летучей мыши. Само крыло покрыто каракулями, которые придают ему фактурность. Хватка человека придает всему рисунку некий эротический подтекст. Человек мешает крылатому созданию «перелететь» из одного элемента в другой. Этот рисунок чем-то напоминает аллегории Добродетели—Зависти, Наслаждения—Боли, хранящиеся в Оксфорде. Человеческое тянет человека к земле. Вот такие рисунки и записи мы находим на последнем листе старинной записной книжки.

К этому же периоду относятся еще две записные книжки, датируемые 1487–1490 годами. Одна из них очень невелика. Она является частью Кодексов Форстера, хранящихся в Музее Виктории и Альберта в Лондоне.[355] В ней мы находим чертежи архимедовых винтов, или *coclea*, используемых для подъема воды, а также других гидравлических механизмов. Здесь же приводятся разнообразные химические рецепты, что, по-видимому, говорит о присутствии в жизни Леонардо Зороастро, или «маэстро Томмазо», как называл его сам художник. Занимает Леонардо и загадка вечного движения, хотя позднее он окончательно отвергнет эту идею, назовет ее иллюзией, плодом заблуждений и сравнит с химерической мечтой о выплавке золота из любого материала, владеющей умами алхимиков.

Еще одной ранней записной книжкой Леонардо является Кодекс Тривульцио. Свое название она получила в честь миланского семейства, которое владело ею в XVIII веке. Книжка никоим образом не связана с известным Леонардо кондотьером эпохи Ренессанса Джанджакомо Тривульцио. Подобно Парижской книжке MS B, в ней есть архитектурные чертежи. Здесь же мы находим ряд остроумных карикатур – это один из самых ранних образцов гротеска, который позднее станет характерной чертой многих рисунков Леонардо. Однако большинство страниц этой записной книжки занимают списки латинских слов. Леонардо записывал сотни слов, а в случае необходимости переводил их на итальянский. Это ускоренный курс изучения международного языка просвещения и философии.

На первой странице Кодекса Тривульцио[356] в столбик написаны пять слов:

*donato*

*lapidario*
*plinio*
*dabacho*
*morgante.*

На первый взгляд этот список кажется еще одним словарным упражнением, но это не так. Слова представляют собой сокращения названий книг. Список не имеет заголовка, и мы не можем с уверенностью утверждать, что эти книги принадлежали Леонардо. Но все они встречаются в более поздних списках книг, представляющих собой перепись библиотеки художника. Может быть, в то время у Леонардо были только эти книги? Это вполне вероятно: печатные книги стоили дорого, поскольку все еще являлись недавним изобретением. Библиофилы той эпохи относились к ним с предубеждением. Флорентийский книготорговец Веспасиано да Бистиччи писал о библиотеке рукописей, принадлежавших герцогу Урбинскому, «великолепно иллюминированных и переплетенных в серебро и пурпур». Затем Бистиччи добавляет: «Если бы здесь была хоть одна отпечатанная книга, ей было бы стыдно в таком обществе!»[357] Более поздние списки, составленные Леонардо, говорят о том, что он начинает активно приобретать книги. В списке, входящем в Атлантический кодекс и относящемся к началу 90-х годов XV века, перечислено сорок книг, а в знаменитом Мадридском каталоге 1504 года содержится уже 116 томов.

Пять книг из Кодекса Тривульцио очень точно отражают сферу интересов Леонардо конца 80-х годов XV века. *Donato* – это популярная книга по латинской грамматике и синтаксису *De octo patribus orationis* Элия Доната. В XV веке она выдержала несколько изданий. Термином *donato* в те времена обозначали любую книгу по латинской грамматике (а начальный курс называли *donatello*, то есть малым Донато). Присутствие этой книги объясняет большое количество латинских словарных списков в записной книжке Леонардо.

Термин *lapidario* определить однозначно затруднительно. Скорее всего, речь идет о некоем справочнике по драгоценным камням и минералам. Библиофил XIX века, граф Джироламо д'Адда, который первым начал систематическое изучение записных книжек Леонардо, полагает, что это слово может быть итальянским переводом *Liber lapidum* («Книги камней»), написанной французским епископом XII века Марбодом. В этой книге, которую также называют *De gemnis* («О камнях»), рассказывалось также о медицинских свойствах драгоценных камней.[358]

Под *plinio*, несомненно, подразумевается *Historia naturalis* («Естественная история») Плиния Старшего, римского писателя, ученого и государственного деятеля, погибшего при извержении Везувия в 79 году нашей эры. Его «Естественная история» в эпоху Ренессанса пользовалась большой популярностью. Плиний был уроженцем Комо. Неудивительно, что ломбардцы считали его своим национальным героем. Издание, принадлежавшее Леонардо, скорее всего, было итальянским переводом Кристофоро Ландино, опубликованным в Венеции в 1476 году. Леонардо почти наверняка был знаком с Ландино еще по Флоренции.

Термин *dabacho* (то есть *d'abaco*) также неоднозначен. Слово *abacus* в данном контексте может означать любую книгу по арифметике. В те времена существовала знаменитая книга *Trattato d'abaco* Паоло Дагомари, но к концу XV века она уже устарела. В 1484 году была опубликована книга Пьеро Борги да Венеция *Nobel opera de anthmetica*. Леонардо часто ссылается на «маэстро Пьеро даль Борго».

Слово *morgante* вновь возвращает нас во Флоренцию, к популярной романтической поэме Луиджи Пульчи, непочтительного друга Лоренцо Медичи и Бенедетто Деи. Эта бурлескная, сленговая поэма, написанная в стиле, напоминающем Антонио Каммелли, но более утонченная и изысканная, появлялась в двух вариантах. Вариант, состоящий из 28 стихов, который называли *Morgante maggiore*, был опубликован во Флоренции в 1482 году. Леонардо в своих книжках не раз его цитирует. Судя по всему, именно отсюда он и взял прозвище Салаи, то есть «маленький дьявол», для своего юного миланского ученика Джакомо Капротти.

Грамматика, естественная история, математика, поэзия – небольшой ряд книг на полке ученого-самоучки. Но это только начало великой любви к книгам, присущей Леонардо. Список книг, написанный красным мелком на листе из Атлантического кодекса, относится уже к 1492 году. На обороте листа мы находим примечания художника, которые почти дословно перенесены в Парижскую книжку MS A, относящуюся к тому же периоду.[359] Примерно через пять лет после составления скромного списка из Кодекса Тривульцио библиотека Леонардо увеличилась на тридцать семь томов. (В списке перечислены сорок книг, но три тома «Истории Рима от основания города» Тита Ливия значатся в нем как отдельные книги, а «Послания» Филельфо упомянуты дважды.)

Из тридцати семи книг шесть посвящены философии и

религии, пятнадцать являются научными и техническими, а шестнадцать – литературными работами. К первой категории относятся Библия, Псалтырь, «Жизнеописания философов» и книга, названная *De immortalita d'anima*. Судя по всему, последняя книга – это «Платоновская теология» Фичино в переводе на итальянский язык. В 1481 году она была опубликована на латыни с подзаголовком *De animarum immortalitate*. Разнообразие научных работ в библиотеке Леонардо совершенно понятно. Здесь есть книги по математике, военной инженерии, сельскому хозяйству, хирургии, юриспруденции, музыке, хиромантии и драгоценным камням, а также три отдельные книги о медицине. А вот разнообразие литературной части библиотеки Леонардо удивительно. Впрочем, я отнес к этой категории три книги по грамматике и риторике, а также одну книгу о путешествиях (издание «Джован ди Мандивилла», то есть Джона де Мандевилля), которая содержит гораздо больше вымысла, чем фактов. Кроме этих книг у Леонардо собралась впечатляющая коллекция прозы и поэзии – классические работы Эзопа, Ливия и Овидия, издание Петрарки, *Quadrireggio* («Четырехцарствие») доминиканского монаха Федериго Фрецци, сборник прозы, озаглавленный *Fiore du virtù* («Цветы добродетели»), скабрезные стихи *Il Manganello*, бурлескные поэмы Иль Буркьелло, *Facetiae* («Фацетии») Поджо Браччолини, *Epistles* («Послания») Филельфо, *Driadeo* («Дриадея») Луки Пульчи и *Morgante* («Морганте») его брата Луиджи Пульчи. Последняя книга, по-видимому, является той самой копией, что была упомянута в записной книжке из кодекса Тривульцио. Эти книги читались для удовольствия. Художнику тоже нужно было расслабляться.

# Высокие истории, малые загадки

Судя по всему, в 1487 году Леонардо получил немного чистой бумаги из разодранной церковной книги. На двух чистых листах он набросал весьма живописную историю об африканском гиганте.[360] Эту историю он адресовал путешественнику и автору посланий Бенедетто Деи, флорентийцу при миланском дворе. Деи покинул Милан в 1487 году, о чем говорят некоторые фрагменты письма. Скорее всего, Леонардо написал свою историю в подарок Деи. Возможно, этот подарок был прощальным. На роль гиганта вполне подходил Зороастро. А впрочем, этот набросок мог быть одним из множества *ghiribizzi*, капризов Леонардо. Начинается история так:

> *«Дорогой Бенедетто Деи, сообщая тебе новости с Востока, скажу: знай, что в июне месяце появился гигант, который пришел из пустыни Ливии. Этот гигант родился на горе Атласе, и был черный, и выдержал борьбу против Артаксеркса, египтян и арабов, мидян и персов, питался в море китами, касатками и кораблями».*

Дальше Леонардо описывает ужасную битву между гигантом и людьми, населявшими ту местность. Крохотные размеры людей в сравнении с гигантом напоминают нам путешествия Гулливера: «Наподобие муравьев, которые вне себя мечутся туда и сюда по дубу, срубленному секирой упорного поселянина, бегали они по огромным его членам, нанося ему множественные раны. А гигант, пришедший в чувство, заметив, что его почти целиком покрывает их множество, и сразу же почувствовав жжение уколов, замычал так, что казалось, будто это страшный раскат грома; опершись руками о землю, подняв свое грозное лицо, а затем, одной рукой взявшись за голову, он обнаружил, что она полна людей, держащихся на волосах, словно мелкие животные, которые там обычно водятся. И когда он тряхнул головой, люди посыпались в воздухе, словно град, когда его гонит ярость ветров».

Рихтер считает эту историю простой шуткой, мы же могли бы назвать ее пародией – подобные фантастические отчеты частенько встречались в книгах о путешествиях. Большинство подобных книг в то время создавалось в форме писем. Леонардо добродушно подшучивает над сомнительной достоверностью писем путешественников, а возможно, и над самим Бенедетто Деи, которому принадлежало немало подобных историй. Бенедетто путешествовал по Африке и свои рассказы приправлял

немалой долей фантазии.

Леонардо мог иметь в виду легенду об Антее, гиганте, убитом Геркулесом. Антей также пришел из Ливии. А может быть, гигант – это внушающая ужас карикатура на африканского негра: «Черное лицо сразу же вселяет ужас и страх, в особенности же – глубоко сидящие красные глаза, под грозными темными бровями, способные сделать погоду хмурой и сотрясти землю… Косматый нос с широкими ноздрями, из которых выходила густая и крупная щетина, под ними – косматый рот с толстыми губами, по краям их – шерсть словно кошачья, а зубы желтые». Несомненно, Леонардо был знаком с расовыми характеристиками людей, населявших Африку. Он пародирует гиперболизированную фантазию путешественников, а может быть, высказывает какие-то свои сокровенные чувства. Для итальянцев черные африканцы были экзотикой, но не редкостью. Их изображали многие художники Ренессанса. В сценах поклонения волхвов у некоторых из них черные лица (хотя Леонардо не стал их изображать). Африканцы символизировали высокую сексуальность. В скабрезных стихах *Il Manganello*, упомянутой в списке Леонардо, есть история о жене богатого торговца, которая прельстилась своим слугой-«эфиопом», отличавшимся *gran manganello*, то есть «огромным орудием».[361] Прозвище Мавр, полученное Лодовико Сфорца, несло в себе и сексуальный подтекст. В те времена слово «мавр» обозначало черных африканцев, а не африканцев арабского происхождения из стран Магриба. Шекспировского Отелло, несомненно черного, называли «венецианским мавром».

В конце концов негроидный монстр пожирает всех вокруг, разрушает жилища людей, и веселая пародия Леонардо превращается в описание катаклизма, мировой катастрофы. Эта идея очень занимала художника – достаточно вспомнить его рисунки Великого потопа. История заканчивается весьма мрачным предложением: «Не знаю, что сказать или что сделать, поскольку я сам полетел головой вниз в эту огромную глотку и остался похороненным в гигантской утробе в состоянии, близком к смерти». Рассказчик в конце концов оказывается включенным в описываемые им события – в данном случае оказывается поглощенным гигантом. Леонардо не просто рассказывает, он вскрывает нечто личное, рассказывает о кошмаре, в котором его проглатывают и поглощают. Эта история напоминает «пророчества» Леонардо, которые вполне могут быть записью его снов. Здесь те же полет и падение, общение с животными, желания инцеста.

В более поздней записной книжке мы находим изображение еще одного чернокожего гиганта. Это описание менее интересно,

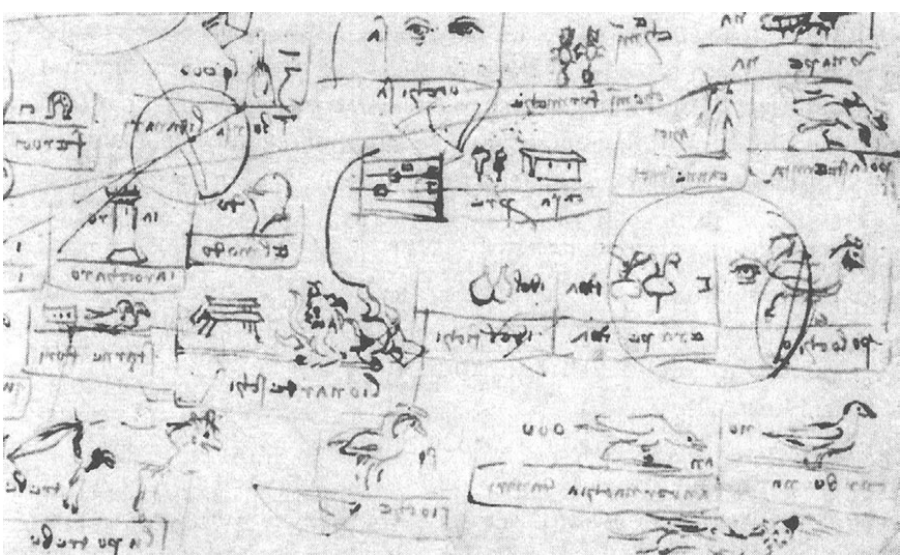
поскольку фраза была взята из другой книги, «Королева Востока» Антонио Пуччи. Однако интересно само желание Леонардо скопировать эту цитату. Приводит он ее неточно. Особый интерес, по моему мнению, представляет собой ошибка в первой строке. Там, где Пуччи пишет, что гигант «был чернее, чем уголь *(carbone)*», Леонардо пишет «чернее, чем *calabrone*».[362] *Calabrone* – это большой черный летучий жук, встречающийся в Тоскане. В царстве насекомых этот жук действительно считается гигантом. Леонардо добавил всего один слог, и тривиальное сравнение превратилось в точное, конкретное и поэтичное, достойное старого друга художника, поэта Иль Пистоезе.

Судя по всему, Леонардо начинает более свободно обращаться с языком, превращается в настоящего рассказчика, которому доступны любые приемы. История о гиганте тому доказательство. Она была написана в конце 80-х годов XV века, когда Леонардо начинает собирать библиотеку прозы и поэзии. В то же время он приступает к ведению дневников и записных книжек. Записные книжки – это не литературное произведение. Это рабочий инструмент. В них мы находим описания, наблюдения, проблемы, решения, списки. И тем не менее ясность и выразительность языка показывает нам настоящего мастера слова. Книги по грамматике и риторике, скорее всего, связаны с научными исследованиями Леонардо, со стремлением доступно изложить свои достижения, а отнюдь не с литературными надеждами.

Для Леонардо писательство в литературном смысле слова всегда оставалось вторичным. (Парадоксально, но любимым литературным упражнением Леонардо было *paragone*, то есть сравнение живописи и поэзии, в котором живопись всегда оставалась победительницей. Это сравнение является одной из вступительных частей «Суждений о живописи».) Литературу Леонардо считает общественным, придворным искусством. Во Флоренции он дружил с поэтами Каммелли и Беллинчьони, но его собственные достижения в этой области ограничивались – насколько нам известно – искусством импровизатора, певца и декламатора, аккомпанирующего себе на лире да браччо. Письмо к Деи относится к той же сфере – развлечение, острота, возможно, созданная по конкретному поводу. Великолепное заключительное предложение – это неожиданный бриллиант, небольшой сценический эффект, завершающий представление на мрачной, беспокойной ноте. Такое настроение характерно для Леонардо-писателя: совершенно тривиальный формат, разговорный стиль – и моменты неожиданной поэзии.

Леонардо обожал каламбуры и игру слов. К концу 80-х годов XV века относится любопытный лист, связанный с этим занятным литературным жанром и в то же время дающий нам возможность заглянуть в душу художника. Этот большой лист хранится в Виндзорской коллекции. Кеннет Кларк назвал его «загадочным письмом». Сегодня мы называем подобные наброски ребусами или криптограммами.[363]

Ребус – это загадка, в которой слово или предложение изображено с помощью рисунков. Это визуальный код. Хотя игра заключается в том, чтобы обходиться без слов, по сути своей она является вербальной, так как решение целиком зависит от лингвистических познаний играющих и зачастую от многозначности используемых слов. Слово «ребус» могло прийти к нам из латыни. Карнавальные новости озаглавливались *«De rebus quae geruntur»* («Касательно происходящего», то есть известия о текущих событиях). Чтобы избежать обвинений в клевете, все имена в подобных листках заменялись рисунками и иероглифическими символами. Возможно, загадка получила свое название и от другого латинского выражения *«non verbis sed rebus»* («не словами, но вещами»). Традиция подобных криптограмм существовала в Италии издревле. Геральдические ребусы, представляющие семейную фамилию, пользовались особой популярностью. Описания правил составления гербов в те времена еще не существовало.



*Часть большого листа ребусов, хранящегося в Виндзорской коллекции*

На двух сторонах виндзорского листа Леонардо разместил

154 ребуса. (Вместе с другими фрагментами подобных загадок, относящихся к тому же периоду, общее их число приближается к 200).[364] Рисунки, использованные в них, весьма схематичны. Вся прелесть этих загадок – в их изысканной точности. Иногда используется только один рисунок, но чаще всего – сочетание рисунков и слов или букв (так что загадки Леонардо нельзя назвать чистыми ребусами). Судя по всему, этот лист являлся рабочим черновиком, где художник проверял свои идеи. Некоторые рисунки неразборчивы – скорее всего, художник сам их стер. Под каждым ребусом написан ключ, решение визуальной загадки. Ответом на ребус с изображением початка кукурузы и камня является выражение *gran calamita*, то есть «большое несчастье». Это выражение состоит из двух слов: *grano*, то есть «зерно», и *calamita*, то есть «магнитный камень». Буква *«o»* и груша *(pera)* – это *opera*, то есть работа. Лицо *(faccia)* и осел *(asino)* – это *fa casino*, жаргонное выражение, означающее, что кто-то устраивает скандал. Решение некоторых загадок представляет собой целые предложения. В таких предложениях выражение «если + артикль» *(se la)*, например, всегда изображается седлом *(sella)*, а «счастье» *(felice)* – папоротником *(felce)*. Такие символы стали частью визуального словаря Леонардо.

Возникает впечатление того, что Леонардо был своеобразным интеллектуальным шутом при миланском дворе, развлекающим герцога и придворных забавными загадками. А может быть, все это было просто игрой ума, поиском символов для дальнейшего использования в архитектуре. Подобные пиктограммы весьма распространены в архитектуре Ренессанса. Миланский архитектор Чезаре Чезариано писал, что замок Сфорца украшен такими аллегорическими иероглифами, хотя сегодня увидеть их невозможно. Друг Леонардо, Браманте, работая над ватиканским Бельведером, вплел в украшения пиктографическое изображение фразы *«Julio II Pont Maximo»*. Так что ребусы Леонардо могли иметь вполне практическое применение. Для архитектора 80-х годов XV века умение составлять подобные загадки было весьма полезно.

Впрочем, в любом случае ребусы Леонардо представляют для нас интерес как поток свободных ассоциаций. Разум художника постоянно ищет новые значения, чередует слова и образы, наслаждается странными сочетаниями и слияниями. Некоторые фразы, с которыми он экспериментирует, не лишены психологической пикантности: *«siamo scarico di vergogna»* – «мы избавились от всяческого стыда»; *«ora sono fritto»* – «теперь я совершенно погиб [буквально «поджарен»]». Психиатра может заинтересовать маленький схематичный автопортрет, о котором я

говорил ранее. Кстати, лев в «Святом Иерониме» тоже может быть ребусом: лев в пламени = *leone* + *ardere* = Леонардо. Этот символ в качестве средства самоидентификации выглядит довольно бледно: лев, символ достоинства и власти, унижен и подавлен. Впрочем, все аллегорические рисунки Леонардо открывают нам путь к его загадочной душе.

Свои «предсказания» Леонардо тоже писал для развлечения придворных. Некоторые из них я уже цитировал. Одно напоминает театральную ремарку: «Произнеси это, словно безумный, как будто лишившийся рассудка».[365] Другими словами, фраза должна произноситься почти что в прорицательском экстазе. Самым подходящим кандидатом на подобную роль мог быть Зороастро, которого звали также Индовино, то есть Пророк или Прорицатель. В этом слове чувствуется оттенок мистической загадки (*indovinello* – загадка), что вполне соответствует общему духу этих шутливых предсказаний.

Юмор предсказаний кроется в их приземленных, очень бытовых разгадках. Большинство из них строится на многозначности слов. «Так велики будут лужи, что люди будут ходить по деревьям своей страны» – это люди на деревянных ходулях. «И видно будет, как в большей части страны будут ходить по шкурам больших зверей» – это люди в обуви на кожаной подошве. «Видно будет, как благодаря звездам люди приобретают величайшую скорость наравне с каким-либо быстрым животным» – это люди, использующие шпоры в виде звездочек. «Тела», которые «вырастают, когда с них снимают голову, и уменьшаются, когда голову на них возвращают», – это подушки. Животное, которое «держит язык в заду у другого» – это просто колбаса, приготовленная из языков свиней и телят.[366] Все эти отгадки должны были дать слушатели.

Но в каждом предсказании есть элемент двойной игры. Некоторые из пророчеств представляют собой выразительный небольшой текст, остающийся в памяти и после того, как разгадка найдена. Подобно пародийному письму к Деи, предсказания зачастую оказываются связанными с образами катаклизмов и жестокости. В них часто встречается образ природы – несчастной, эксплуатируемой жертвы человеческой ненасытности:

> Много будет таких, кто будет свежевать свою мать, переворачивая на ней ее кожу. (Землепашцы.)
>
> Люди будут жестоко бить то, что дает им жизнь. (О

тех, кто молотит зерно.)

Вернется время Ирода, ибо невинные младенцы будут отняты у своих кормилиц и умрут от великих ранений от руки жестоких людей. (Козлята.)

Многие дети будут безжалостными побоями исторгнуты из собственных объятий их матерей, брошены на землю и потом растерзаны. (Орехи, маслины и т. п.)[367]

Такое же сочувственное отношение к природе мы находим и в баснях Леонардо, которые, скорее всего, были написаны для декламации при дворе. Можно сказать, что около тридцати дошедших до нас басен написаны на оригинальные сюжеты.[368] Леонардо имитирует Эзопа, но не заимствует у него. По-видимому, Леонардо был знаком с коллекцией Альберти *Apologhi* (этот сборник не публиковался до 1568 года, но несомненно существовал в виде рукописи). Басни полны анимистических изображений природы как живого существа. В баснях Леонардо слово получают не только животные, но растения, деревья и камни. Все они становятся одушевленными существами, способными испытывать боль, а боль эту им постоянно причиняет человек. Каштановое дерево предстает перед нами заботливой матерью, у которой отнимают ее «милых детей», каштаны. «Злосчастную иву» постоянно «калечат, лишают ветвей и портят». Уборка урожая – это терзание. Есть у Леонардо очень короткая басня об ореховом дереве. Это почти что стихотворение в прозе: *«Il noce mostrando sopra una strada ai viandante la richezza de sua frutta, ogni omo lapidava»*. (В орешник, выставивший поверх улицы перед прохожим богатство своих плодов, каждый человек бросал камни.)[369]

Леонардо любил шутки и сам создал их огромное множество, причем по собственному желанию, без практической цели. Записные книжки того времени полны шуток. Записанная шутка является лишь бледным отражением шутки рассказанной. Можно представить себе, как артистично рассказывал анекдоты Леонардо. Вазари неоднократно подчеркивает то, что Леонардо был великолепным рассказчиком, умеющим развлечь своих собеседников. Я думаю, что порой он производил и обратное впечатление, был молчаливым и замкнутым, но Леонардо умел смеяться и смешить людей. Неудивительно, что самую знаменитую его картину в Италии называют *La Gioconda – Веселая*

*женщина.*

Шутки Леонардо чрезвычайно разнообразны. Некоторые из них построены на игре слов, а из некоторых выпали фразы, делающие их смешными. Отдельные шутки носят чисто сатирический – зачастую антиклерикальный – характер. Есть среди них и грубые, напоминающие рассказы Чосера. И сатирические, и грубые шутки почерпнуты из историй Боккаччо и его подражателей. Эти сюжеты часто встречаются в сборниках рассказов эпохи Ренессанса – в фацетиях. Наиболее известным из таких сборников является книга Поджо Браччолини.

Шутки часто встречаются в записных книжках и рукописях Леонардо. Вот несколько примеров.

> Некто пожелал доказать ссылками на Пифагора, что он уже жил однажды на свете; другой же не давал ему кончить эти рассуждения. Тогда тот сказал этому: «А в доказательство того, что я уже однажды жил на земле, припоминаю, что ты тогда был мельником». Тогда тот, почувствовав себя уязвленным его словами, признал, что это – правда и что он сам в свой черед припоминает, что этот самый имярек был тогда ослом, который носил ему муку.
>
> Одного художника спросили, почему на своих картинах он рисует таких красивых людей, а детей произвел на свет некрасивых. «Потому, – отвечал художник, – что картины я делаю днем, а детей ночью».
>
> Одна женщина мыла сукно, и от холода у нее ноги очень покраснели; проходивший неподалеку некий священник спросил в изумлении, отчего происходит такая краснота; женщина ему мигом ответила, что такое явление происходит потому, что внизу у нее огонь. Тогда священник положил руку на тот член, который делал его больше священником, чем монахом, и, прижавшись к ней, стал сладким и смиренным голосом ее просить, чтобы милости ради зажгла она немножко его свечу.
>
> Ежели Петрарка так сильно любил лавр, это, вероятно, потому, что лавровый лист хорошая приправа к сосискам и жареным дроздам.[370]

В последней шутке присутствует игра слов «лавр» и Лаура, которой и были адресованы любовные стихи Петрарки.

# Архитектурные проекты

В 1487 году *fabbriceria*, то есть строительный департамент Миланского собора, решил увенчать центральную часть башней с куполом, *tiburio*. Среди других архитекторов предложил свой проект и Леонардо. С помощью плотника Бернардо он построил деревянную модель и получил от собора возмещение расходов. Сохранились платежные документы: семь сумм было выплачено с июля 1487 по январь 1488-го.[371] (Вот почему Леонардо для письма Бенедетто Деи использовал чистые листы из церковных книг!) Соперников у Леонардо было немало, и в том числе его друг, Донато Браманте.

В Парижской записной книжке MS B сохранился рисунок, на котором показана система контрфорсов, которые должны были обеспечить надежную опору барабану *tiburio*. Ниже Леонардо описал эксперимент, демонстрирующий распределение веса арки:

> «Помести человека на взвешивающее устройство в середине колодца, а затем пусть он упрется ладонями и ступнями в стенки колодца. Ты обнаружишь, что человек весит на весах гораздо меньше. Если же ты поместишь груз на его плечи, то увидишь, что чем больше веса ты на него помещаешь, тем больше будет сила, с какой он упирается руками и ногами в стенки, и тем меньше будет его вес на весах».[372]

Этот элегантный, но довольно опасный эксперимент иллюстрирует свойство арок распределять вес поперечно, так, что он не приходился исключительно на поддерживающие колонны. Распростертая фигура в колодце напоминает мне знаменитого «Витрувианского человека» Леонардо – и Зороастро, который единственный мог бы провести подобную «демонстрацию». Думаю, что он вполне мог бы стать пилотом-испытателем орнитоптера.

Среди бумаг Леонардо сохранился черновик речи, связанной с проектом *tiburio*. Начинается речь весьма цветисто: *«Signori padri diputati»* – «Синьоры, отцы, депутаты». Тема речи – аналогия между визуальной и структурной гармонией в архитектуре и гармонический баланс человеческого тела. В строениях, как и в телах, «здоровье поддерживается балансом или согласием элементов, а разрушается и губится раздором между ними». Таким образом, архитектор уподобляется врачу:

> «Вы знаете, что лекарства, будучи правильно употребленными, возвращают здоровье больным, и тот, кто хорошо их знает, может правильно их использовать, если будет понимать природу человека, жизни, и телосложение, и здоровье. Тот, кто хорошо знает эти вещи, узнает также и то, что им противоположно, и будет лучшим целителем, чем любой другой. Вот что необходимо больному собору – ему нужен врач-архитектор, который понимает природу строения и законы, на которых основывается правильное строительство…»

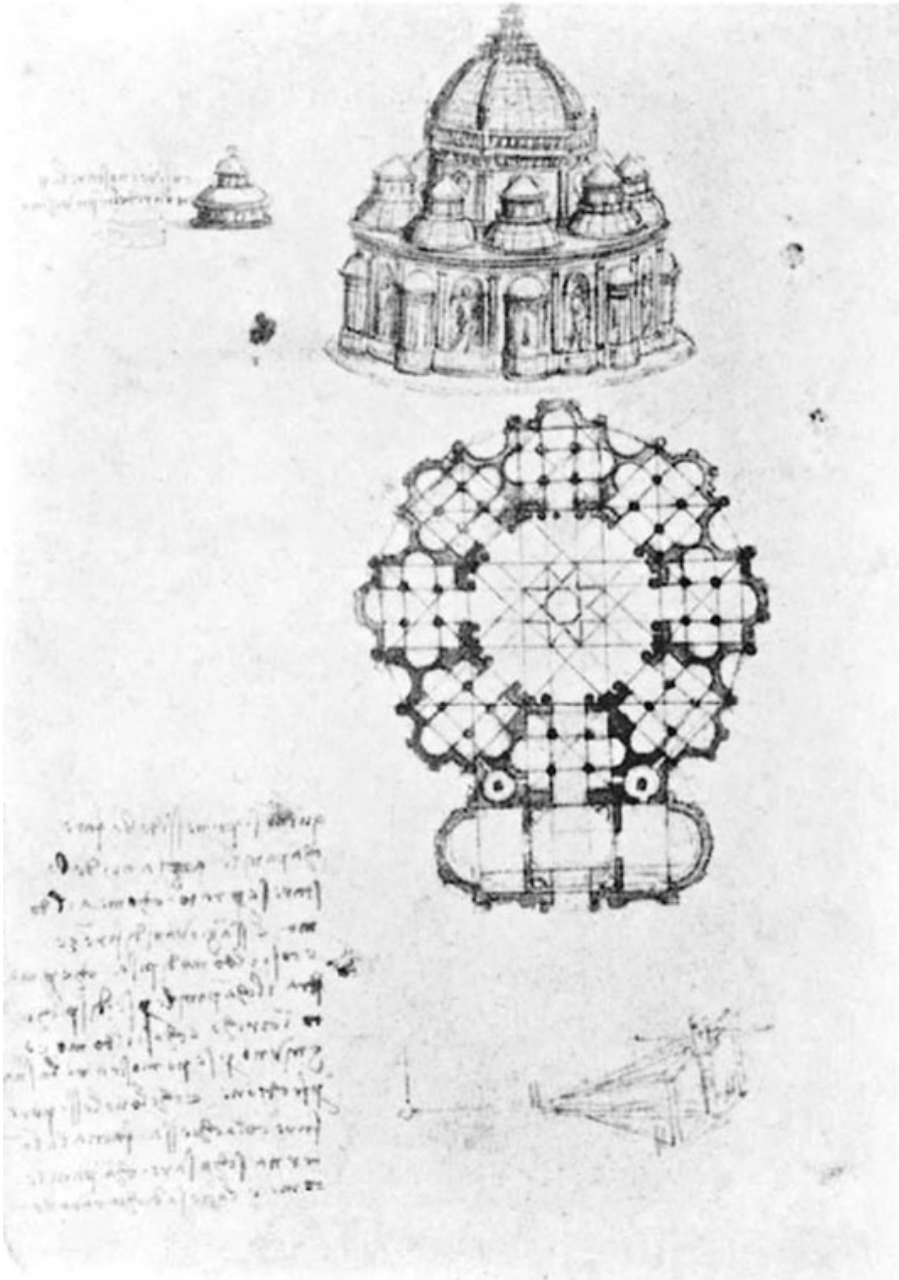
Эта аналогия не является изобретением Леонардо: мы находим ее в работах различных архитекторов эпохи Ренессанса – в частности в трудах Альберти и Филарете, а до них у Витрувия.[373] Леонардо в черновике речи, из которого я привел лишь небольшой отрывок, развивает мысль своих предшественников. Представьте, насколько наставительно звучала завершенная речь Леонардо. Судя по всему, публичные выступления были для него внове. И, словно он устал говорить, Леонардо завершает свой черновик этаким лингвистическим пожатием плеч: «Выберите меня или выберите другого, кто справится с этим делом лучше, чем я. Отставьте в сторону все сантименты».

Вряд ли Леонардо представился случай произнести эту речь. Проект *tiburio* был отложен. Прошло три года, прежде чем контракт был подписан. За это время Леонардо утратил интерес к поставленной задаче. Его имени даже нет в окончательном списке претендентов.[374] «Консультации» проходили в замке 27 июня 1490 года. На совещании присутствовали Лодовико и архиепископ Миланский. Предпочтение было отдано ломбардским архитекторам Амадео и Дольчебуоно.

Примерно к тому же периоду относятся проекты «храмов» – церквей, строящихся вокруг центрального алтаря.[375] Леонардо мог найти примеры подобных строений в архитектурных трудах Витрувия и Альберти. Хотя впоследствии такой тип церквей стали ассоциировать с работами Браманте, можно предположить, что друзья обменивались идеями. Позднее Браманте по этому принципу перестроил церковь Санта-Мария-делле-Грацие (где Леонардо написал свою «Тайную вечерю»).

Храм, показанный на иллюстрации (с одной из страниц из Парижской записной книжки MS B, украденной Либри и ныне переплетенной отдельно), был блистательно реализован. Мы видим, что наземный план основывается на сложной

геометрической системе, называемой тета-прогрессией. В проекте снова чувствуется влияние Альберти, который советовал архитекторам использовать «естественные пропорции, которые заимствованы не из чисел». Но в то же время нужно сказать, что подобный проект вряд ли мог быть осуществлен без помощи Браманте, поскольку на том этапе он был значительно более силен в математике и геометрии, чем сам Леонардо.[376] Заметки в нижнем левом углу листа показывают, что Леонардо думал не только о геометрической прогрессии, но и о реальных церквях. Он раздумывает, должна ли колокольня располагаться отдельно, как во Флоренции и Пизе, где колокольни «являют свое совершенство», или колокольню следует встроить в церковь, «заставив фонарь служить колокольней, как в церкви в Кьяравалле». Средневековое аббатство Кьяравалле находилось в нескольких милях от Милана. В другом месте Леонардо упоминает об астрологических часах из этого аббатства, которые «показывают луну, солнце, часы и минуты».[377]



*Проект «храма», построенного вокруг центрального алтаря*

На листе, датируемом началом 1489 года, мы находим рисунки, показывающие возведение и наземный план небольшого здания, увенчанного куполом, но здание это не является ни церковью, ни храмом. Надписи указывают на то, что это «павильон для сада герцогини Миланской».[378] Судя по всему, речь идет о реально существующем в парке дворца Сфорца

павильоне, описанном в документах 1480 года как кирпичное строение, «окруженное текущей водой и огороженное лабиринтом». Скорее всего, жарким миланским летом этот павильон использовался как купальня. План перестройки павильона мог быть связан с состоявшейся в феврале 1489 года женитьбой молодого герцога Миланского на Изабелле Арагонской, внучке короля Неаполя. На утерянном листе из Парижской записной книжки MS B мог находиться другой проект павильона и записи по его украшению: стены из розового мрамора, белые ванны, мозаики с изображением богини Дианы и «носики в форме угриных голов для горячей и холодной воды». Все это мы находим в работах французского биографа XIX века Арсена Юссе, который видел записные книжки Леонардо до того, как их часть была похищена графом Либри. Более поздние заметки о водопроводе «для бань герцогини», скорее всего, относятся к тому же павильону.[379] Я поместил это описание среди ранних архитектурных проектов Леонардо, но последние записи говорят о том, что одной архитектурой он не ограничивался.

# Возлюбленная мавра

*…Con sua picture*
*La fa che par che ascolti e non favella.*

*Бернардо*
*Беллинчьони.*
*Сонет*

Ранние записные книжки Леонардо пестрят планами и проектами, поражающими своим разнообразием, – разнообразие всегда отличало Леонардо. Но все они связаны с одним – с работой при дворе Лодовико Сфорца. Военные устройства, городское планирование, летательные аппараты, архитектурные проекты, даже словесные загадки – все то, что сохранилось на бумаге, говорит нам о страстном желании Леонардо стать специалистом при дворе Мавра, настоящим «инженером» в самом широком смысле этого слова. Мы не знаем, какое впечатление проекты Леонардо производили на Лодовико. По-видимому, многогранный талант флорентийца его восхищал, но захотел ли он стать его покровителем? Скорее всего, Леонардо, как и его флорентийский друг Бенедетто Деи, время от времени получал небольшое вознаграждение от Сфорца. Возможно, ему выделяли средства на разработку военной подводной лодки и паровой пушки. Может быть, ему заплатили за перестройку «павильона» герцогини в замковом саду. Вряд ли эти суммы были значительными – вспомним хотя бы грустную пословицу, придуманную в то время миланским придворным Томмазо Тебальди: *«Chi vive al corte muore al spedale»* – «Тот, кто живет при дворе, умирает в богадельне».[380] Таким образом, записные книжки больше говорят нам о надеждах и амбициях Леонардо, чем об источниках его доходов. Первое официальное вознаграждение, полученное художником от Лодовико, было выплачено не за технический и не за архитектурный проект. Сфорца заплатил за портрет своей прекрасной возлюбленной, Чечилии Галлерани.[381]

Лодовико Сфорца не был столь распущен, как его брат-герцог, но не отказывал себе в сексуальных радостях, доступных благодаря его высокому положению. Он охотился на дам точно так же, как на оленей и косуль в своих охотничьих угодьях. Как бы молодая дама ни относилась к подобному опыту, все знали,

что внимание Мавра открывает двери в мир богатства и самой даме, и всей ее семье. Чечилия Галлерани родилась в начале 1473 года. Ее отец, Фацио, был чиновником. Он служил послом во Флоренции и Лукке. Мать Чечилии, Маргерита Бусти, была дочерью известного доктора юриспруденции. Чечилия родилась в хорошей, но не самой богатой семье. Ее отец умер, когда девочке исполнилось всего семь лет. У нее было шестеро старших братьев. Чечилия была красива и хорошо образованна. Позднее она стала патронессой литераторов, в том числе и романиста Маттео Банделло. Об удивительной красоте этой девушки писали много и подробно, но, для того чтобы убедиться в этом, нам не нужны ни стихи, ни письма современников. Чечилия Галлерани живет на портрете Леонардо. Эту картину чаще всего называют «Дама с горностаем» (см. иллюстрацию 12).

Мы не знаем точно, когда Чечилия стала любовницей Мавра, но можем предположить. Документ, подписанный в июне 1487 года, формально освобождает ее от заключенного еще в детстве брачного контракта с Джованни Стефано Висконти. Судя по всему, это произошло из-за любовных интересов Лодовико. В то время Чечилии было четырнадцать лет: молода, но не слишком. К началу лета 1489 года Чечилия жила не в семейном доме, а где-то в приходе Нуово Монастерио. Не могу удержаться от соблазна, чтобы не назвать это жилище любовным гнездышком. В том же году брат Чечилии, Сиджерио, в ссоре убил человека и избежал наказания только благодаря личному вмешательству Лодовико. Отсюда можно сделать вывод о том, что в 1487 году Чечилия Галлерани уже стала возлюбленной Лодовико, хотя точных доказательств этой связи до 1490 года не сохранилось. В 1490 году Чечилия забеременела.

Хотя брачные планы девушки расстроились, Лодовико был хорошей добычей. С 1480 года Сфорца по вполне понятным политическим причинам начинает свататься к дочери герцога Феррарского, Беатриче д'Эсте. Приближалось время свадьбы. Важный династический союз должен был отмечаться пышными празднествами при миланском дворе. 8 ноября 1490 года герцог Феррарский получил весьма неприятное письмо от своего посла в Милане Якопо Тротти. Тротти писал о том, что намерения Лодовико в отношении *«la madonna Duchessa nostra»* (то есть Беатриче) нельзя считать честными, поскольку он по-прежнему одурманен *«quella sua innamorata»* (то есть Чечилией). «Он держит ее при себе в замке и берет ее с собой, куда бы он ни пошел, и хочет дать ей абсолютно все. Она беременна и прекрасна, как цветок, и он часто берет меня с собой, когда навещает ее». Чувствуя, что слишком тепло пишет о сопернице герцогини,

Тротти завершает свое послание вполне дипломатично: «Но время, которое невозможно ускорить, расставит все на свои места». Даже здесь дипломат не удержался от игры слов Сфорца и *sforzare*, что означает принуждать сексуально.

Свадьба Лодовико и Беатриче приближалась. Пышное празднество состоялось 16 января 1491 года, но Чечилия не утратила любви своего возлюбленного. Через месяц после свадьбы посол Тротти пишет о том, что Мавр «прошептал ему на ухо», что ему «хотелось бы пойти в Ла Рокка (личные апартаменты Лодовико во дворце), заняться любовью с Чечилией и быть с ней в покое и что его жена хотела того же, потому что она не хочет покориться ему». Судя по всему, Беатриче отказалась делить ложе с Лодовико, и он сохранил свои отношения с Чечилией. Однако 21 марта Тротти пишет о том, что Лодовико отослал Чечилию из замка: «Он больше не хочет прикасаться к ней или иметь с ней отношения, потому что она так велика, и не будет делать этого, пока она не родит ему сына». В апреле Чечилия жила в городском доме, купленном ей Мавром, возможно, в том же самом, в приходе Нуово Монастерио.

3 мая Чечилия родила сына. Его окрестили Чезаре Сфорца Висконти. Поэт Беллинчьони по случаю рождения мальчика написал три сонета, в которых называл даму Изолой («Остров»: игра слов Чечилия – Сицилия) и поздравлял ее с тем, что она стала кораблем, который привел «семя Мавра к воплощению». Поэт явно находился в дружеских отношениях с Чечилией, о чем говорит его письмо, написанное в феврале 1492 года. Беллинчьони пишет Лодовико:

> «Вчера утром я завтракал с дамой Чечилией и оставался у нее до вечера. Я ее фаворит. И, клянусь Господом, мы очень забавлялись с синьором Чезаре, который мил и толст, действительно толст. И поскольку я предполагаю, что он будет мальчиком, я знаю, что всегда буду пользоваться его [Чезаре] расположением». [382]

Этому не суждено было случиться: к концу лета ребенок умер.

Беллинчьони оставил нам и одно из первых упоминаний о портрете, написанном Леонардо. Он описал его в сонете, адресованном, как обычно, к Природе:

> О Природа, как ты завистлива
> К Винчи, который написал одну из твоих звезд,
> Прекрасную Чечилию, чьи милые глаза

Заставляют солнечный свет казаться полным мраком.

Подумай только: чем прекраснее и живее она,
Тем больше славы принесут ей будущие годы.
Возблагодари же Лодовико
И гений и руку Леонардо,
Поскольку они оба захотели поделиться ею с потомством.[383]

Насколько я знаю, это самое раннее литературное описание картины Леонардо. В этом же сонете мы находим довольно точное наблюдение, которое я использовал в качестве эпиграфа *«Con sua pictura / La fa che ascolti e non favella»* – «Своим искусством он заставил ее казаться слушающей, а не говорящей». Беллинчьони очень точно уловил атмосферу портрета. Девушка действительно словно прислушивается к чему-то, что происходит за пространством картины. А может быть, поэт подчеркнул черту, действительно свойственную Чечилии, – ее неразговорчивость?

Вот в такой обстановке создавалась «Дама с горностаем». Секс, сплетни и поэзия – все переплелось при дворе Сфорца. Подобно портрету Джиневры де Бенчи, Леонардо снова работает по заказу любовника дамы. Но в Милане все гораздо откровеннее. Ни о какой платонической любви, какую испытывал Бембо к Джиневре, не идет и речи. Портрет Чечилии проникнут эротизмом и мало напоминает чистое, лунатическое изображение Джиневры. Рука, ласкающая пушистого зверька, – чисто сексуальная аллюзия. Модные аксессуары – золотая налобная повязка, черный шнурок, повязанная вуаль, ожерелье – подчеркивают ограничения, налагаемые статусом любовницы. Я вспоминаю фразу из «Суждений о живописи», в которой Леонардо спорит с поэтом, утверждая, что живописец обладает той же силой «зажигать людей к любви». Он может заставить их «любить и влюбляться в картину». Леонардо рассказывает такую историю:

> «Мне самому в свое время случилось написать картину, представляющую нечто божественное: ее купил влюбленный в нее и хотел лишить ее божественного вида, чтобы быть в состоянии целовать ее без опасения. В конце концов совесть победила вздохи и сладострастие, но ему пришлось удалить ее из своего дома».[384]

Разумеется, речь не идет о портрете Чечилии, но идея о том, что картина может быть объектом любви, предметом

эротического возбуждения, выражена совершенно недвусмысленно.

Горностай, которого держит дама, вызывает символические и фольклорные ассоциации. Горностай, *Mustela erminea*, – это северная разновидность хорька, мех которого зимой меняет цвет на белый (на картине мех потерял цвет из-за старения лака, и теперь он выглядит желтовато-коричневым). Этот зверек традиционно ассоциируется с чистотой и непорочностью. В своем «Бестиарии», составленном в начале 90-х годов XV века, Леонардо пишет: «Горностай, из-за своей сдержанности… скорее предпочтет быть захваченным охотниками, чем укроется в грязной канаве, чтобы не запятнать свою чистоту».[385] Это замечание придумал не сам Леонардо. В «Бестиарии» он широко пользовался принадлежавшей ему копией книги *Fiore di virtù* («Цветок добродетели»). Горностай, как символ чистоты, появляется и на портрете рыцаря работы Витторе Карпаччо (1510). На картуше над зверьком мы читаем: *«Malo mori quam foedari»* – «Лучше умереть, чем быть запятнанным». Символ чистоты придает портрету иронический смысл – он полностью противоположен пронизывающему картину эротизму. Использован горностай художником и для игры слов. В греческом языке ласка или горностай называется *galé*. А ведь это фамилия Чечилии Галлерани. Аналогичный прием был использован в портрете Джиневры, где Леонардо изобразил можжевельник, *ginepro*. Леонардо любил подобную игру – или знал, что она понравится заказчикам. Впрочем, маловероятно, что в то время художник мог так хорошо быть знаком с греческим языком. Скорее всего, ему на помощь пришел секретарь Лодовико, знаток греческого, Бартоломео Калько.

Горностай, изображенный на картине, вполне мог иметь именно то значение, о котором мы с вами только что говорили. Но было и совершенно иное значение. Горностай напоминает нам о самом Лодовико, который в 1488 году получил прозвище Эрмеллино, то есть Горностай. Так назвал его Ферранте ди Арагона, король Неаполя, дед Изабеллы Арагонской, которая вскоре должна была выйти замуж за юного герцога Джан Галеаццо. Беллинчьони написал такой сонет к Лодовико: *«l'italico morel, bianco ermellino»* («итальянский мавр, белоснежный горностай»).[386] Зверек, уютно устроившийся на коленях Чечилии, символизирует мужчину, с которым она связана сексуально и социально. Присмотритесь повнимательнее, и вы заметите сильную, мускулистую переднюю лапу горностая и коготки, цепко вцепившиеся в красный рукав платья девушки. Не мог Леонардо и не использовать еще одного символического

значения горностая. Этот зверек – хищник, и такова же природа самого Лодовико. Вполне возможно, что Леонардо писал горностая с натуры – меховщики завозили в Милан множество таких зверьков. Сохранилось письмо путешественника, отправившегося в Москву, в котором тот обещал прислать брату Лодовико «прекрасных соболей, медведей и белых зайцев, живых или мертвых».[387] Хорьки и их родичи (ласки, куницы, горностаи) часто становились домашними зверьками, так что в портрете кисти Леонардо нет ничего необычного. Художнику удалось создать почти фотографический портрет, особенно прекрасный на темном фоне.

Хотя Чечилия была удалена из дворца, приязни Лодовико она не утратила. Будучи матерью его сына, она оставалась в фаворе. Мавр пожаловал ей земли в Саранно, к северу от Милана. В 1492 году она вышла замуж за кремонского графа Лодовико Бергамини. Чечилия устроила небольшой салон во дворце Карманьола в Милане. Среди тех, кто захаживал к ней, был и писатель Маттео Банделло, посвятивший ей две свои новеллы и восхищавшийся ее остроумием, образованностью и ее латинскими стихами.

Портрет остался у Чечилии. 26 апреля 1498 года Изабелла д'Эсте, коллекционировавшая предметы искусства, обратилась к ней с весьма недвусмысленно высказанной просьбой (впрочем, тон этого письма нельзя считать невежливым, поскольку Изабелла была сестрой Беатриче).

> «Сегодня мы любовались великолепными портретами, написанными Зоанне Беллино [т. е. Джованни Беллини]; и мы начали обсуждать работы Леонардо и хотели бы увидеть их, чтобы сравнить с теми картинами, что есть у нас здесь. Вспоминая, что Л. В. написал ваш портрет с натуры, не будете ли вы так любезны прислать его нам с посланцем, которого мы отправляем для этой цели. Помимо сравнения, эта картина доставит нам удовольствие видеть ваше лицо. Как только мы изучим картину, она будет тут же возвращена вам».

29 апреля Чечилия ответила, что она отправляет портрет:

> «…хотя я бы послала его с большей охотой, если бы он более походил на меня. Ваша светлость не должны думать, что это вина маэстро, которому, как мне кажется, нет равных. Просто портрет был написан, когда

> я была еще слишком молода, и с тех пор мое лицо полностью изменилось. Так что, если бы вы посадили меня рядом с картиной, никто бы не подумал, что на портрете изображена я».[388]

Это было последнее путешествие картины. В 1536 году Чечилия умерла. Картина осталась в Милане. Библиотекарь Амвросианской библиотеки Карло Аморетти пишет о том, что в XVIII веке «картину видели в Милане, в коллекции маркизов Бонасана». Он также добавляет, что были и другие картины, созданные на ее основе: святая Цецилия, играющая на цитре, и еще одна, на которой «эта достойная дама написана так, как на первом портрете, написанном Леонардо, то есть в расцвете своей юности, но вместо цитры она держит в ладони складку своего платья».[389] Затем, примерно в 1800 году, портрет был приобретен польским князем Адамом Ежи Чарторыйским в подарок своей матери, Изабелле. Она поместила ее в своей картинной галерее, Готическом доме, в фамильном поместье в Пулавах неподалеку от Кракова. Именно тогда в верхнем левом углу картины появилась ошибочная надпись:

LA BELE FERONIERE
LEONARD D'AWINCI

Изабелла Чарторыйская ошибочно предположила, что это портрет любовницы французского короля Франциска I. Она назвала картину «Прекрасная торговка», считая, что изображенная на ней женщина была женой торговца скобяным товаром. (Идея о том, что Леонардо написал портрет этой полулегендарной француженки, оказалась очень живуча. Сегодня точно так же – и тоже ошибочно – называют другой миланский портрет Леонардо.)

В 1842 году семейство Чарторыйских оказалось в изгнании в Париже. Картину они взяли с собой. «Дама с горностаем» тридцать лет провела в Париже, в апартаментах Чарторыйских в отеле Ламбер, но французское общество ничего не знало о ней. В каталоге, составленном Арсеном Юссе в 1869 году, она значится как утраченная. После Франко-прусской войны Чарторыйские вернулись в Польшу. В 1876 году «Дама с горностаем» была впервые показана публике. Картину выставили в музее Чарторыйских в Кракове. К началу XX века было окончательно установлено, что она принадлежит кисти Леонардо и что на ней изображена Чечилия Галлерани, что подтверждалось письмами Беллинчьони и других.

Последние приключения выпали на долю картины во время

Второй мировой войны. Незадолго до вторжения нацистов в Польшу в 1939 году сокровища коллекции Чарторыйских были спрятаны в Сеняве, но тайник был обнаружен. «Даму с горностаем» на недолгое время выставили в музее кайзера Фридриха в Берлине, а затем должны были отправить в личную коллекцию Гитлера в Линц. Но вместо этого картина оказалась в личной коллекции немецкого гауляйтера Польши Ганса Франка. На его вилле в Баварии «Дама с горностаем» и была обнаружена в 1945 году польско-американским комитетом. Вот такая непростая судьба ожидала небольшую расписную панель орехового дерева, вышедшую из студии Леонардо да Винчи в 1489 году.

## Миланская студия

В конце 80-х годов XV века у Леонардо в Милане была уже собственная студия. Скорее всего, она напоминала ту флорентийскую мастерскую, в которой учился он сам. Художники работали под руководством мастера, и картины, вышедшие из мастерской, по большей части являлись коллективным творчеством. Некоторые, как, например, портрет Чечилии, принадлежали кисти одного только Леонардо. Другие писались помощниками под его руководством. Мастер лишь иногда вмешивался и кое-что подправлял. Такую обстановку описывает человек, посетивший студию Леонардо во Флоренции: *«Dui suoi garzoni fano retrati, e lui a le volte in alcuno mette mano»* – «Двое его помощников делали копии, а он сам время от времени что-то поправлял в них».[390] Иногда помощники работали по оригинальному шаблону Леонардо, будь то картина или картон, а иногда им предоставлялась относительная свобода, и главной их задачей было придать картине «леонардовский» вид. Как мы уже говорили, в некоторых контрактах проводилась четкая грань между работой мастера и его помощников. В заметке, относящейся к 1492 году, то есть к миланскому периоду, Леонардо критикует «глупых художников», которые жалуются на то, что «не могут работать в полную силу, потому что им недостаточно платят»: они должны «иметь у себя» несколько картин, «чтобы иметь возможность сказать: это по высокой цене, это по умеренной, а это совсем дешево».[391] «Совсем дешево» могли стоить картины, вклад мастера в которые был самым незначительным.

В воображаемом диалоге между Леонардо и Фидием, приведенном в книге Джованни Паоло Ломаццо, Леонардо говорит: «Моими композициями восхищаются даже тогда, когда их позднее пишут мои последователи». В итальянском тексте использовано слово *create*, то есть слуги: буквально те, кого он «создал». И снова мы сталкиваемся с привычной обстановкой художественной студии эпохи Ренессанса: картина мастера использовалась как прототип, с которого впоследствии делались копии. В некоторых случаях, как, например, с «Ледой», до наших дней дошли только копии.

Еще одно любопытное свидетельство мы находим у Паоло Джиовио. Он отмечает, насколько строго относился Леонардо к тому, чтобы его ученики постигали мастерство медленно и тщательно: он «не позволял юноше, не достигшему двадцати лет, прикоснуться к кистям и краскам; ему дозволялось

практиковаться только свинцовым пером». Джиовио рассказывает о «группе юношей *(adolescentium turba)*, которые вносили большой вклад в успех его студии». Такова и была студия Леонардо – мастер и группа подростков.

Мы можем представить себе, кто работал в первой миланской студии Леонардо. Разумеется, там был Амброджио де Предис и, возможно, его брат Еванджелиста (он умер в 1491 году). Братья Предис были партнерами Леонардо по «Мадонне в скалах». Амброджио продолжал сотрудничать с Леонардо в течение последующих двадцати лет. Первыми помощниками художника были Джованни Антонио Больтраффио и Марко д'Оджионо. Вазари обоих называл «учениками» Леонардо.

Больтраффио родился примерно в 1467 году. Он был незаконнорожденным сыном богатого аристократа, что, несомненно, сближало его с Леонардо. Больтраффио пользовался репутацией богатого любителя, одного из «богатых баловней своей отчизны», как называл их Шекспир. На надгробии Больтраффио в церкви Святого Павла в Компито написано, что он посвятил свою жизнь живописи *«inter seria»*, что вновь подчеркивает любительский характер его работ, хотя о более «серьезных» занятиях этого человека не упоминается. Вазари называет его «человеком очень опытным, с большой тщательностью писавшим», что можно считать искренней похвалой.[392] В лучших своих картинах он предстает художником поэтичным и нежным. Посмотрите на «Мадонну с младенцем» в музее Польди Пеццоли в Милане или на «Нарцисса» в Уффици. Поэт Джироламо Касио, портрет которого писал Больтраффио, называл его *«unico allievo»* («единственным учеником») Леонардо: конечно, не в буквальном смысле слова, а считая его «единственным истинным учеником» мастера.[393] Марко д'Оджионо был сыном процветающего ювелира. Семья его проживала в Оджионо, в районе Брианца, расположенном к северу от Милана. Отец его, Кристоферо, появился в Милане в середине 60-х годов XV века, и Марко родился уже здесь. К 1487 году у него уже был собственный ученик, Протасио Кривелли (возможно, он был родственником Лукреции Кривелли, портрет которой позднее написал Леонардо). Подобно Больтраффио, Марко появился в студии Леонардо как опытный и независимый художник. Оба они были не учениками, а молодыми помощниками мастера. Оба упоминаются в меморандуме, составленном Леонардо касательно десятилетнего Джакомо Капротти, или Салаи, который появился в студии летом 1490 года:

> «7 сентября [1490] он украл перо, стоившее 22 сольди, у Марко, который жил со мной. Это было серебряное перо, и он взял его в студии Марко…
>
> 2 апреля [1491] Джан Антонио оставил серебряное перо поверх одного из своих рисунков, и Джакомо украл его у него».[394]

Так жила студия Леонардо – у помощников были собственные небольшие комнаты, *studiolo*, серебряные перья лежали поверх рисунков; в студии был парнишка, который воровал все, что плохо лежало. Больтраффио блистательно обращался с серебряным пером, в чем можно убедиться, увидев некоторые его рисунки. Христос (которого некоторые считают Вакхом) хранится в Турине. Рисование серебряным пером было мало известно в Ломбардии, но благодаря влиянию Леонардо стало широко распространенным.

Еще одним членом Леонардовой боттеги был загадочный Франческо Наполетано. До недавнего времени единственной его известной работой была поразительная «Мадонна с младенцем, святым Иоанном Крестителем и святым Себастьяном», хранящаяся в цюрихском Кунстхаусе. Художник поставил подпись у основания трона Мадонны. Оба святых во многом напоминают прототипы Леонардо.[395] Сегодня благодаря архивным исследованиям Дженис Шелл и Грациозо Сироми мы больше знаем о Франческо.[396] Его звали Франческо Галли. Он родился в Неаполе. Дата его рождения неизвестна. Умер он в Венеции в 1501 году. К моменту смерти он жил с *cohabitrix*, то есть с женщиной, по имени Андреина Россини и имел от нее двоих детей. Можно предположить, что умер он нестарым. Дата смерти показывает, что Леонардово влияние на его творчество не было простой имитацией. Пик его творческой активности приходится на 90-е годы XV века, когда влияние Леонардо в Милане было очень велико. Почти с уверенностью можно утверждать, что он и был тем самым Франческо Галли, которого называли разработчиком монет в письме герцога от 8 августа 1494 года. В том же письме в качестве второго разработчика назван коллега Леонардо, Амброджио де Предис. Отсюда можно сделать вывод о том, что Франческо тоже принадлежал к мастерской Леонардо. Между проектированием медалей и монет и писанием портретов существовала тесная связь: ломбардские портреты обычно писались в полный профиль, что историки искусства называют «нумизматической моделью».

К этим именам следует добавить Томмазо Мазини,

Зороастро, который, по-видимому, был тем самым «маэстро Томмазо», упомянутым в записке от сентября 1492 года. Леонардо пишет о том, что он «вернулся» в студию, из чего можно сделать вывод о том, что он принадлежал к этому кругу ранее. В марте 1493 года в студии появился немец по имени Джулио.[397] Зороастро и Джулио не были художниками. Они работали по металлу.

В черновике письма к Лодовико с просьбой о выплате денег, причитающихся художнику («Меня сильно раздражает, что приходится зарабатывать на жизнь…»), Леонардо пишет о финансовых трудностях, связанных с тем, что ему нужно содержать шесть иждивенцев в течение трех лет: *«Ho tenuto 6 bocche 36 mesi»* – так было написано в кадастре. И это неудивительно – маленькая группа помощников и учеников была для Леонардо семьей.[398] Черновик остался недатированным, но, по-видимому, он был составлен в 1495 году. Шестью *bocche*, то есть иждивенцами, которых Леонардо содержал в начале 90-х годов, были Больтраффио, Марко д'Оджионо, Франческо Наполетано, Салаи, Зороастро и немец Джулио. (Амброджио де Предис был партнером, но не помощником и не получал содержания.)

В списках, составленных позднее, числятся новые ученики, появившиеся в конце 90-х годов XV века, – Галеаццо, Бенедетто, Иодитти, Джанмария, Джирардо, Джанпьетро, Бартоломео.[399] Мы знаем только о двух последних, появившихся в списке Леонардо в 1497 году. Джанпьетро – это, скорее всего, Джованни Пьетро Риццоли, известный как Джампьетрино, ставший одним из самых блестящих помощников Леонардо во время его повторного пребывания в Милане. Бартоломео может быть Бартоломео Суарди, последователем Браманте, известным под именем Брамантино. Влияние Леонардо испытали многие молодые ломбардские художники, которых называли его «учениками». К их числу относятся Чезаре да Сесто, Бернардино Луини, Андреа Соларио и Джованни Бацци (Иль Содома). Однако ни один из них, насколько нам известно, не учился у мастера. Это «леонардески», которых Кеннет Кларк называет «улыбкой без Чеширского кота». Джованни Паоло Ломаццо имел в виду именно этих учеников, когда заставлял Леонардо говорить: «В композиции и моделировании религиозных сюжетов я достиг такого совершенства, что многие пытались украсть дух из тех фигур, что я нарисовал ранее».[400]

Миланская студия Леонардо выпустила несколько великолепных портретов и религиозных картин самого высокого

качества, что, несомненно, принесло значительный доход. Портрет Чечилии Галлерани – один из них. Еще три картины считаются принадлежащими кисти Леонардо (полностью или в большой степени).

«Музыкант» (Амвросианская пинакотека, Милан) – один из самых живых студийных портретов (см. иллюстрацию 13). Небольшой портрет, написанный на доске маслом, изображает красивого юношу с длинными, вьющимися волосами, выбивающимися из-под ярко-красного берета. Это единственный известный нам мужской портрет кисти Леонардо, хотя в записных книжках наброски к таким портретам встречаются довольно часто. Эта картина не входит в каталог Борромео 1618 года, составляющий ядро Амвросианской коллекции. Впервые «Музыкант» появляется в каталоге 1686 года, где картину называют «портретом герцога Миланского» и приписывают кисти Бернардино Луини. В 1905 году картина была очищена, благодаря чему стал виден лист с нотами в правой руке юноши, который и дал современное название картине.[401]

Часто утверждают, что музыкантом, изображенным Леонардо, является Франкино Гаффурио, хормейстер Миланского собора, занимавший этот пост на протяжении сорока лет, с 1484 года до самой смерти. Его сочинения для трех, четырех и пяти голосов сохранились в архивах собора. Гаффурио был также известным писателем. Он одним из первых изложил теорию музыки на итальянском языке. Запись Леонардо о «книге о музыкальных инструментах» может относиться к книге Гаффурио *De harmonia musicorum instrumentorum* (1508).[402] Ноты на листке, который держит в руке музыкант, почти исчезли, но нотный стан четко виден. Видны и слова *«Cant. Ang.»*. Серж Брамли считает, что это сочинение Гаффурио *Canticum angelicum*, но его предположение ошибочно. Книга по музыкальной теории *Angelicum ac divinum opus musicae* была опубликована только в 1508 году, двадцатью годами позже предполагаемой даты написания портрета.

Гаффурио был известен Леонардо и вполне мог позировать для портрета, но сомнения все же остаются. Существуют и другие портреты этого человека – живописный на его родине в Лоди и гравированный, помещенный на издании его книги. Ни один из них не напоминает юношу с портрета Леонардо. Сомнения связаны также и с возрастом Гаффурио. Портрет музыканта написан примерно в то же время, что и портрет Чечилии, то есть в период с 1488 по 1490 год. Тогда Гаффурио было уже под сорок. Музыкант, изображенный на картине из Амвросианы, явно моложе.

Можно предположить, что на портрете изображен молодой

музыкант и певец, хорошо знакомый Леонардо, – его бывший ученик Аталанте Мильиоротти.[403] В 1490 году Аталанте исполнял главную роль в оперетте Полициано «Орфей» в Мармироло, неподалеку от Мантуи. Оперетта ставилась для Изабеллы д'Эсте. Вполне возможно, что в постановке участвовал Леонардо (позднее он участвовал в постановке «Орфея» в Милане). Возможно также и то, что ему был заказан портрет красивого молодого героя. Мы знаем, что Леонардо раньше уже писал своего друга – «портрет Аталанте, поднявшего голову», скорее всего, рисунок упоминается в списке работ 1482 года. В 1490 году Аталанте было примерно двадцать четыре года, что делает его более возможным кандидатом на роль модели Леонардо, чем хормейстера и музыковеда Гаффурио.

Некоторые фрагменты «Музыканта» – например его туника – кажутся написанными довольно небрежно. Картину иногда называют «незаконченной», но это может быть сознательным решением Леонардо: небрежно прописанный фон и детали привлекают внимание зрителя к тщательно выписанному лицу юноши в центре. То же можно сказать и о портрете Чечилии Галлерани. Является ли несовершенство ее левой руки следствием более позднего вмешательства (скорее всего, в начале XIX века, когда была добавлена надпись) или сознательным выбором Леонардо? Рука еле намечена, она сливается с темнотой, окружающей центральную группу, состоящую из девушки и ее четвероногого дружка. Если бы рука была выписана более тщательно, она изменила бы форму и акценты композиции. Подобный непроработанный фон часто встречается в рисунках, но на картинах это большая редкость. Картина должна была быть доведена до совершенства. Рентгеновский анализ показал, что на заднем плане картины располагалось окно, подобное тому, что мы видим на «Мадонне Бенуа». Позднее окно было закрашено темной краской фона. Возможно, художник сделал это, чтобы ничто не отвлекало внимания зрителя. Эта особенность характерна для всех миланских портретов – спокойный, бархатистый, темный фон, на котором ярко выделяются изображенные фигуры. Они словно находятся в луче прожектора.

Портрет, получивший название *«La Belle Ferronnière»* (см. иллюстрацию 14), ныне находится в Лувре. Эта картина, вероятнее всего, датируется серединой 90-х годов XV века. Она не столь очаровательна и тонка, как «Дама с горностаем», но может относиться к определенной подгруппе картин Леонардо – к портретам любовниц Сфорца. Очаровательная дама с чувственным ртом и прямым, уверенным взглядом, изображенная на портрете, скорее всего, является Лукрецией Кривелли,

сменившей в постели Сфорца Чечилию Галлерани. Интересно, что взгляд женщины направлен прямо на зрителя, а не куда-то в пространство. Существуют свидетельства того, что Леонардо писал портрет Лукреции, а из всех сохранившихся его работ эта картина лучше всего подходит на подобную роль.[404] Как и в случае с Чечилией, беременность юной дамы стала сигналом к тому, что вскоре ее статус изменится, а любовная связь с Лодовико прекратится. Лукреция родила сына, Джованни Паоло, в марте 1497 года. В том же году неожиданно умерла жена Лодовико, Беатриче, и Мавр погрузился в скорбь и меланхолию. Беатриче была красива и пользовалась популярностью. Ее любили, хотя муж относился к ней не лучшим образом. Портрет Лукреции и стихотворение, в котором ее назвали «возлюбленной» Мавра, судя по всему, были созданы до этих событий, в 1495–1496 годах.

*Миланская студия. Вверху слева: Рисунок Леонардо для «Мадонны Литта». Вверху справа: «Мадонна Литта», картина миланской студии, 1490. Внизу слева: Амброджио де Предис «Дама в жемчужном ожерелье», возможно, портрет Беатриче д'Эсте. Внизу справа: Джованни Антонио Больтраффио, «Мадонна с младенцем»*

До наших дней дошла загадочная картина Леонардо, изображающая Мадонну, кормящую грудью младенца. Картина получила название по имени герцога Антонио Литты, который владел ею в XIX веке. Во многом она вполне типична для студии

Леонардо. Голова Мадонны склонена точно так же, как на знаменитом рисунке, хранящемся в Лувре. Рисунок, несомненно, принадлежит Леонардо, но картину считают написанной миланским помощником мастера. Скорее всего, этим помощником был Марко д'Оджионо, а не более своеобразный Больтраффио, хотя вполне возможно, что над картиной трудились оба.[405] Какой вклад внес в картину сам Леонардо – нам остается только предполагать. Очень нетипично для Леонардо выглядит пухлый, большеглазый младенец. Леонардо писал чувства, а не сентиментальность – и еще одним примером того может служить «Мадонна с веретенами». Имитаторам же и неопытным последователям вроде Марко д'Оджионо это не удавалось. Вспомните хотя бы его целующихся «Святых младенцев», хранящихся в Хэмптон-Корте. Это типичный пример сентиментальности в Леонардовом стиле. Один из младенцев во многом напоминает изображенного на «Мадонне Литта». Ландшафт на заднем плане прописан слабо. Золотой монете, зажатой в левой руке младенца, недостает символизма, который, несомненно, придал бы ей Леонардо. Лишь нежный, приглушенный цвет лица и шеи Мадонны и «фирменные» вьющиеся волосы младенца говорят о том, что Леонардо принимал участие в работе над картиной. Это явно студийная работа, сделанная точно так же, как говорилось в описании работы флорентийской мастерской Леонардо: «Двое его помощников делали копии, а он сам время от времени что-то поправлял в них».

Этот цикл картин явился одним из первых пиков живописного творчества Леонардо. Студия выпустила несколько коммерческих портретов, созданных под руководством мастера. Сохранился ряд картин, которые также можно считать творением мастерской Леонардо, даже если сам мастер к ним не прикасался. Это прекрасный портрет «Дама в жемчужном ожерелье» Амброджио де Предиса, который иногда считают портретом Беатриче д'Эсте. Это его же портрет юноши с рыжими волосами, подстриженными в миланском стиле, в плаще с леопардовым воротником. Портрет, написанный в 1494 году, ныне хранится в Лондонской национальной галерее.[406] Это прекрасная «Мадонна с младенцем» Больтраффио (Польди Пеццоли, Милан). Это его портрет Джироламо Касио (юноша изображен столь женственным, что Иниго Джонс в XVII веке считал, что это портрет Джиневры де Бенчи кисти Леонардо: Джонс прочел буквы, вплетенные в одеяние юноши, как «G. B.», но в действительности это «C. B.» – возможно, инициалы возлюбленной Касио, Констанцы

Бентивольо).[407] Это заурядная, но вполне достоверная копия «Мадонны в скалах», сделанная Марко д'Оджионо. Это многочисленные миланские варианты Христа Спасителя, написанного по оригинальной композиции Леонардо.

В одном случае сохранился подписанный контракт. 14 июня 1491 года Больтраффио и Марко д'Оджионо подрядились написать алтарный образ для миланской церкви Сан-Джованни суль Муро. Заказчиками выступали братья Грифи, которые устраивали в церкви часовню в память о своем отце, Леонардо Грифи, архиепископе Беневенто. Художники должны были написать образ к ноябрю (к дню святого Леонарда, которому и была посвящена часовня), но так и не смогли этого сделать. Картина была написана только в 1494 году. Сегодня «Воскресение Христа со святым Леонардом и святым Лукой» хранится в Берлине.[408] Считается, что верхняя часть картины написана Марко, а коленопреклоненные святые – Больтраффио. Картина написана под явным влиянием Леонардо: пирамидальная композиция, спиральное вознесение Христа, скалистый пейзаж на заднем плане. В контракте художников называют партнерами, *compagni*. Леонардо в документе не фигурирует, но по меморандуму Салаи мы знаем, что оба художника в 1491 году являлись членами боттеги мастера. Однако они вполне могли заключить независимый контракт, подобный тому, какой заключил сам Леонардо на портрет Джиневры, по-прежнему оставаясь членом боттеги Верроккьо. За образ для часовни Грифи художники должны были получить 60 дукатов – не очень большая сумма (в 1483 году за «Мадонну в скалах» Леонардо и братьям Предис предложили 200 дукатов). Сумма отражает статус художников: помощники мастера ценились ниже. Эта картина – как раз то, что Леонардо называл «совсем дешевым».

# Анатом

Самые ранние упоминания об интересе к анатомии – первые рисунки, первые заметки – относятся к концу 80-х годов XV века. Это предвестники самых высоких достижений Леонардо. Надо сказать, что достижения Леонардо-анатома стоят гораздо выше его работ в области инженерии, изобретательства или архитектуры. Он описал человеческое тело намного точнее и подробнее, чем это делалось ранее. Его анатомические рисунки дали новый визуальный язык описания частей тела. Для подобных исследований требовалась огромная личная смелость, поскольку изучение человеческого тела было связано с целым рядом ограничений и запретов. А представьте себе процесс анатомирования в отсутствие холодильников! Интерес Леонардо к анатомии лишний раз подчеркивает его увлечение практическими, эмпирическими исследованиями. Он должен был проверить и по-новому оценить достижения древних – Галена, Гиппократа, Аристотеля, – на знания которых продолжала опираться современная ему медицина.[409]

Ортодоксы считали интерес к анатомии богохульством: человек создан по образу и подобию Бога, и его нельзя разбирать подобно машине. Анатомия открывала то, что «Природа тщательно скрыла, – писал гуманист Коллуччьо Салютати, – и я не понимаю, как можно осмотреть полости тела без истечения слез». Деятельность Леонардо по крайней мере один раз привела к столкновению художника с церковью. В Риме в 1515 году недоброжелатель «уличил меня в анатомии и объявил об этом перед папой, а также в больнице».[410]

Анатомические исследования Леонардо следовало бы поместить в раздел «Леонардо-ученый», но они самым тесным образом связаны с Леонардо-художником: они заполняют пробел между этими занятиями или показывают, что такого пробела не существует вовсе. Анатомия являлась одной из основ живописи, подобно геометрии и математике. Под анатомическим рисунком, обнажающим нервы шеи и плеч, Леонардо пишет: «Это изображение столь же необходимо для хороших рисовальщиков, как образование слов из латинских букв хорошим грамматикам».[411] Вспомните, как в «Тайной вечере» напряженные, скрученные, упругие мышцы шей выражают остроту момента. Интерес к анатомии – а позднее и к оптике – возник у Леонардо в связи с живописью и, возможно, в связи с необходимостью преподавать живопись ученикам и помощникам в миланской студии. Он всегда стремился к идеалу «художника-философа», искусство

которого основывалось бы на глубоких научных знаниях всего, что он изображает. Здесь берут начало все те идеи, которые позднее были собраны в великой посмертной книге Леонардо «Суждения о живописи». Для ранних биографов эта программа стала камнем преткновения. Джиовио не сомневался в том, что Леонардо написал так мало из-за того, что все время у него занимало изучение «подчиненных отраслей его искусства», и главным образом анатомии и оптики. Вазари также считал эти исследования чрезмерными и мешающими творчеству.

Изучать анатомию Леонардо, скорее всего, начал еще во время работы в мастерской Верроккьо. Флорентийский стиль 70-х годов XV века, проявившийся в картинах Антонио дель Поллайоло и скульптурах Верроккьо, во многом опирался на знание анатомических деталей. Прежде чем приступить к работе над знаменитой «Битвой обнаженных», Поллайоло тщательно изучал строение человеческой мускулатуры, по-видимому во время вскрытий.[412] Леонардо должен был знать знаменитого флорентийского анатома, друга Лоренцо Медичи, Антонио Бенивьени. Бенивьени изучал функции сердца и других внутренних органов, но более всего интересовался вскрытием трупов казненных преступников, ища анатомические признаки преступного поведения. В своей книге *De abditis causis* («О тайных причинах») он описывает более двадцати подобных вскрытий.

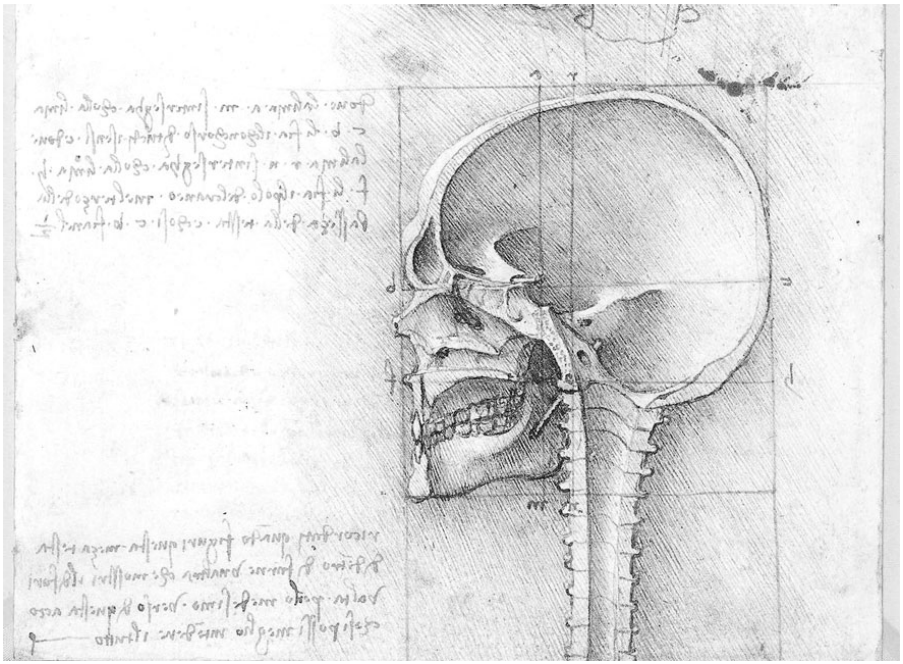
Да, во Флоренции существовал активный интерес к анатомии, но у Леонардо он сильнее всего проявился только в Милане. В 1489 году Леонардо задумал «книгу» – рукописный трактат – по анатомии. Сохранились письменные свидетельства этого замысла: черновики и наброски содержания, один из которых датируется 2 апреля 1489 года. Позднее Леонардо назвал задуманную книгу или трактат *De figura umana* («О человеческой фигуре»), что лишний раз подчеркивает связь между анатомией и живописью.[413]

В 1489 году тридцатишестилетний Леонардо изучает вселенский символ смерти, человеческий череп. На трех листах, ныне хранящихся в Виндзоре, он рисует восемь эскизов черепа – в профиль, в разрезе, под разными углами и сверху.[414] Рисунки очень точные, тщательно отретушированные и довольно мрачные. На разных эскизах показаны разные детали: на одном – кровеносные сосуды лица, на другом – связь между орбитой и верхнечелюстной пазухой (глазницей и верхней челюстью), на третьем показан пустой череп, в котором прослеживаются внутричерепные нервы и сосуды. Но, как показывают заметки самого Леонардо, его интерес в то время был более

метафизическим, чем научным. На одном из эскизов показаны пропорции черепа, а внизу Леонардо написал: «Там, где линия *a* – *ш* пересекается с линией *c* – *b*, будет находиться место слияния всех чувств».

Это «место слияния всех чувств» – *sensus communis*, о котором писал Аристотель. Это та часть мозга, которая координирует и истолковывает все чувственные впечатления. Ее считали самой важной из трех «желудочков» мозга. Помимо нее в мозге выделяли *imprensiva*, где хранилась сырая чувственная информация, и *memoria*, где хранилась обработанная информация. Под «желудочком» понимали определенное место или полость, но *sensus communis* являлся объектом активным. Проводя аналогию с современным компьютером, можно сказать, что это был центральный процессор: и физическая сущность, и метафизическая система. В заметках, написанных одновременно с изучением черепа, Леонардо определяет классическую теорию следующим образом:

> «Общее чувство есть то, которое судит о вещах, данных ему другими чувствами… Старые исследователи заключили, что та часть суждения, которая дана человеку, производима орудием, с которым пять чувств сносятся посредством воспринимающей способности, и этому орудию дали они имя общего чувства, – и говорят, что чувство это находится в середине головы между зонами впечатления и памяти».



*«Обиталище души». Эскиз человеческого черепа с измерениями, позволяющими определить местонахождение sensus communis*

Таким образом, можно сказать, что *sensus communis* был местом нахождения здравого смысла, воображения, интеллекта – даже самой души. Вот что пишет Леонардо:

> «Душа, по-видимому, находится во вместилище… называемом общим чувством; и она не находится вся целиком во всем теле, как думали некоторые. Но вся в этой области, так как если бы она вся целиком находилась везде, и вся в каждой части, то не было бы необходимости, чтобы органы чувств соединялись друг с другом в одном месте… Общее чувство есть обиталище души».[415]

Отсюда можно сделать необычный вывод о том, что, изучая пропорции человеческого черепа, Леонардо стремился найти «обиталище души». Впрочем, такое истолкование его интереса к анатомии будет чрезмерно прямолинейным. Леонардо изучает, а не предполагает. Он анализирует теорию «античных наблюдателей», в частности Аристотеля, и сопоставляет ее с теориями других мыслителей Античности, считавших, что душа живет повсюду. Тем не менее перед нами типичный пример исследовательской неутомимости Леонардо. Перед ним есть загадка – и он должен разгадать ее до конца, постичь глубинные

тайны человеческого разума. Если «общее чувство» существует, мы сможем выявить место его расположения. Если душа существует, она должна обитать именно там. Мы словно слышим самого Леонардо – одновременно и мага, и скептика. Он тщательно исследует все полости черепа, в его глазах пылает неутолимое любопытство, «страх и желание; страх – пред грозной и темной пещерой, желание – увидеть, не было ли чудесной какой вещи там в глубине».

На обороте листа с эскизами черепа Леонардо ставит дату – 2 апреля 1489 года, а затем составляет список предметов, которые собирается исследовать в будущем. Список начинается с вопросов, касающихся головы и лица, то есть связанных с изучением черепа:

> Какое сухожилие заставляет глаз двигаться таким образом,
> что движение одного глаза заставляет двигаться другой.
> О нахмуривании
> О поднимании и опускании бровей
> О закрытии и раскрытии глаз
> О раздувании ноздрей
> Об открывании губ, не разжимая зубов
> О надувании губ
> О смехе
> Об удивлении…

А затем круг интересов Леонардо неожиданно расширяется. От мышечной механики смеха и удивления он практически сразу же переходит к совершенно иным темам:

> Описать начало человека, что заставляет его зародиться внутри
> атки и почему ребенок восьми месяцев не может выжить
> Что такое чихание
> Что такое зевание
> Падучая болезнь
> Спазм
> Паралич
> Дрожание от холода
> Потение
> Голод
> Сон

Жажда
Похоть.

Затем Леонардо переходит к системам сухожилий и мышц – «о сухожилии, которое заставляет руку двигаться от плеча до локтя», «о сухожилии, которое заставляет двигаться бедро» и т. п. Этот список может быть связан с другими ранними анатомическими эскизами, на которых показаны сухожилия рук и ног.[416] Техническая неточность заставляет предположить, что рисунок был сделан во время вскрытия, то есть в спешке и довольно небрежно.

Эта программа анатомических исследований обладает той же полнотой, которая являлась недостатком научных исследований Леонардо: он стремился объяснить абсолютно все, и любая тема влекла за собой несколько новых, тоже нуждавшихся в исследовании и объяснении, и процесс этот был бесконечен.

Частью курса изучения «человеческой фигуры» является цикл рисунков, посвященных пропорциям человеческого тела и установлению математических соотношений между его различными частями.[417] И снова мы ощущаем влияние Витрувия, великого римского архитектора и военного инженера I века нашей эры. Работы Витрувия и сегодня являются уникальным теоретическим и практическим пособием по гармонии и пропорциональности. В Виндзорской коллекции хранится множество рисунков, посвященных этому предмету, датируемых 1490 годом. Множество подобных рисунков утеряно, и нам они известны лишь по копиям из Кодекса Гюйгенса. Рукописный трактат этот был составлен во второй половине XVI века, скорее всего, миланским художником Джироламо Фиджино, учеником бывшего помощника Леонардо, Франческо Мельци. Джироламо Фиджино имел доступ к огромной коллекции бумаг Леонардо, сохранившихся у Мельци.

Самым известным из таких рисунков Леонардо – да и, пожалуй, самым известным рисунком в мире – является так называемый «Витрувианский человек», или *«Homo ad circulum»*, ставший настоящим логотипом самого художника и его пытливого разума. Подобно большинству очень знаменитых произведений, этот рисунок чаще всего рассматривают изолированно, забывая об обстоятельствах, в каких он создавался.

«Витрувианский человек» написан пером и чернилами на большом листе бумаги (34,3 × 24,5 см). Ныне этот рисунок хранится в Академической галерее в Венеции.[418] То, что рисунок оказался в Венеции, скорее всего, связано с изданием книги Фра

Джокондо, посвященной работам Витрувия. Издание было осуществлено в Венеции в 1511 году. В книге есть гравюра, созданная на основе рисунка Леонардо. Кроме рисунка на листе есть заметки художника. В верхней части расположен текст, начинающийся следующим образом:

> «Витрувий, архитектор, говорит в своей работе по архитектуре о том, что пропорции человека, установленные самой Природой, таковы: 4 пальца составляют одну ладонь, а 4 ладони составляют одну ступню; 6 ладоней составляют кубит [локоть, предплечье, от латинского *cubitus*]; 4 кубита составляют рост человека…»

Эти соотношения, процитированные ко вступлению к третьей части книги Витрувия *De architectura*, продолжаются и далее: «От локтя до кончиков пальцев – одна пятая роста человека; от локтя до подмышечной ямки – одна восьмая» и т. д. Под рисунком помещено описание пропорций в пальцах и локтях.

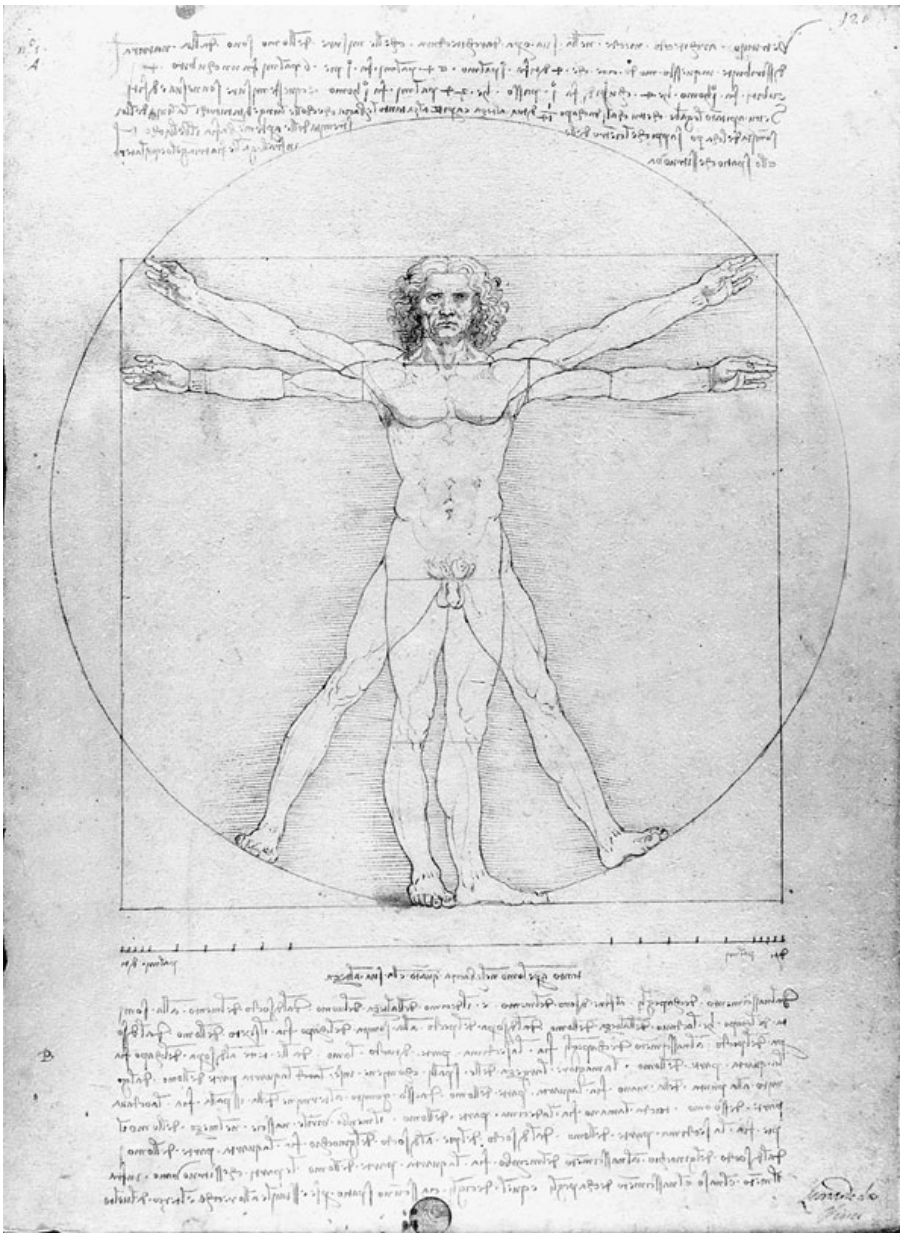
На рисунке изображен мужчина в двух положениях. Положения эти связаны с двумя предложениями текста. Мужчина, который стоит сдвинув ноги и разведя руки в горизонтальной плоскости, иллюстрирует предложение, написанное непосредственно под рисунком: *«Tanto apre l'omo nelle braccia quanto è la sua altezza»* – другими словами, длина вытянутых рук равна росту человека. Мужчина в таком положении заключен в квадрат, длина каждой стороны которого равна 96 пальцам (или 24 ладоням). Вторая фигура с расставленными ногами и поднятыми руками иллюстрирует более специальное правило Витрувия:

> «Если ты расставишь ноги так, чтобы расстояние между ними равнялось человеческого роста, и поднимешь руки таким образом, чтобы кончики средних пальцев оказались на уровне макушки, то обнаружишь, что центральной точкой тела, равноудаленной от всех конечностей, будет ваш пупок. Пространство между расставленными ногами и полом образует равносторонний треугольник».

Эта фигура заключена в окружность, центром которой является пупок человека.

Сила рисунка в сопоставлении абстрактной геометрии и физической реальности. Тело мужчины прорисовано не слишком тщательно, но абсолютно точно в анатомическом отношении.

Ступни словно стоят на нижней грани квадрата или прижаты к ободу окружности. Двойная фигура создает ощущение движения, словно перед нами гимнаст или человек, который машет руками, как птица крыльями. Фигура человек расчерчена тонкими, четкими диаграммными линиями, но лицо осталось нетронутым. Лицо витрувианского человека прописано очень тщательно. Человек хмурится.



*Витрувианский человек*

Иногда мне кажется, что витрувианский человек – это автопортрет Леонардо. В буквальном смысле это, конечно, не так. Рисунок датирован 1490 годом, а мужчине, изображенному на нем, гораздо больше тридцати восьми лет. Кроме того, лицо написано в соответствии с пропорциями, описанными в тексте: в частности, расстояние от корней волос до бровей равно расстоянию от кончика подбородка до рта. Это идеальное лицо, способное стать прототипом лица любого человека. И все же это не просто упражнение в биогеометрической симметрии. Мрачного вида мужчина, изображенный в круге, должен быть кем-либо. Это не просто абстракция. Не могут быть абстрактными эти пронзительные, глубоко посаженные глаза и копна вьющихся волос. В витрувианском человеке, несомненно, есть черты самого Леонардо. Эта фигура, символизирующая естественную гармонию, представляет собой и человека, способного гармонию мира понять, – художника-анатома-архитектора Леонардо да Винчи.

# Конь Сфорца

22 июля 1489 года посол Флоренции в Милане Пьетро Аламанни отправил донесение Лоренцо Медичи. В нем говорилось следующее:

> «Синьор Лодовико имеет намерение воздвигнуть достойный памятник своему отцу и уже приказал, чтобы Леонардо сделал модель для громаднейшего бронзового коня, на котором будет восседать герцог Франческо в полном вооружении. Поскольку его светлость задумал нечто великолепное, подобного чему еще не существовало, он сказал мне, чтобы я от его имени написал Вам, что он хотел бы, чтобы Вы прислали ему одного или двух флорентийских художников, занимавшихся подобным видом работ, ибо, хотя он и поручил эту работу Леонардо, я не думаю, что ему удастся ее выполнить».[419]

Хотя какие-то сомнения в способности Леонардо справиться с подобной задачей и существовали, по крайней мере в мозгу посла Аламанни, это письмо является очень важным документом. В середине 1489 года Лодовико подрядил Леонардо для создания великого коня Сфорца, о котором так долго говорили. Несмотря на сомнения, обязательства были самыми серьезными. «Модель», которую заказал Лодовико, должна была стать не миниатюрой, выполненной в масштабе, а полноразмерной глиняной статуей, которую впоследствии можно было бы использовать для изготовления отливки из бронзы. Прося прислать двух флорентийских специалистов в «подобного вида работах», Лодовико имел в виду именно это – отливку большой статуи. Впрочем, Лоренцо ответил, что таких специалистов у него нет.[420]

Вот уже семь лет Леонардо пытался завоевать положение при дворе Сфорца. Этот заказ свидетельствовал о том, что ему удалось добиться своей цели. О том же говорят и другие заказы – портрет Чечилии Галлерани, несомненно заказанный Мавром, реконструкция «павильона» герцогини в замковом саду, также выполненная по заказу Лодовико. Все заказы датируются примерно 1489 годом.

Леонардо уже начал работать над конем до 23 апреля 1490 года. В этот день он записал в новой записной книжке MS C, ныне хранящейся в Париже: *«Chominicai questo libro e richomincai il*

*cavallo»* – «Я начинаю эту книжку и снова начинаю работать над конем». Здесь же есть упоминание и о платеже: «28 апреля я получил от Маркезино (казначей Лодовико Маркезино Станга) 103 лиры». Пропущенный год, по-видимому, 1490-й. То есть платеж был произведен через пять дней после записи в записной книжке. Судя по всему, речь идет об официальном платеже, связанном с конем Сфорца, к работе над которым приступил Леонардо.[421]

Работа над грандиозным, но абсолютно бесплодным проектом началась еще в конце 60-х годов XV века, когда у Лодовико впервые зародилась мысль создать гигантскую конную статую в честь Франческо Сфорца. Новость эта разом облетела все флорентийские студии. Существует проект статуи работы Антонио дель Поллайоло, ныне хранящийся в Мюнхене. Леонардо впервые упоминает о своей заинтересованности в подобной работе в «резюме», адресованном Лодовико и составленном в 1482 году. К этому времени у него уже был некоторый опыт, поскольку он наверняка помогал Верроккьо в создании конной статуи Бартоломео Коллеони. В Виндзорской коллекции хранится лист с пропорциональным анализом лошади. Почти с уверенностью можно сказать, что эти эскизы делались в связи с изготовлением статуи Коллеони.[422] Верроккьо отдал этому проекту последние годы жизни. Сегодня статуя Коллеони стоит в Венеции. Трудно сказать, могла ли эта работа повлиять на Леонардо. Скорее всего, готовую статую он не видел (нет никаких свидетельств того, что он в то время бывал в Венеции). Но он не мог не думать о работе своего учителя – ведь именно с ней должны были сравнивать результат его собственной. Более того, после смерти старого мастера в 1488 году его творение осталось незаконченным. И теперь у ученика появлялась возможность превзойти учителя, к чему он всегда стремился.

Как же представлял себе Леонардо коня, приступая к работе в конце 1489 года? В двух словах можно сказать, что он хотел сделать нечто, совершенно не похожее на то, что делал прежде. В Италии находились четыре знаменитые конные статуи: Марка Аврелия в Риме (II век н. э.); созданная чуть позже классическая скульптура *Il Regisole* в Павии; Донателлова статуя кондотьера Гаттамелата в Падуе (середина 50-х годов XV века) и незаконченный монумент Коллеони работы Верроккьо. Конь везде изображался в движении – идущим шагом или скачущим рысью с поднятой левой передней ногой, при этом остальные три ноги опирались на цоколь. Самые ранние наброски коня Сфорца, сделанные Леонардо, говорят о том, что он задумал совершенно иную статую. Леонардо решил поднять коня на дыбы. Лучшим

наброском является рисунок металлическим пером на синей подготовительной бумаге. Сегодня этот рисунок хранится в Виндзорской коллекции. Впрочем, Кларк, главный специалист по конным эскизам Леонардо, считает, что эта модель менее «проработана», чем более поздние эскизы.[423]

Главная проблема проекта была чисто технической: как удержать огромный вес бронзового коня, если тот будет опираться только на задние ноги. На рисунке предлагалось решение: поверженный враг под передними ногами коня. На другом листе мы видим еще один вариант решения – ствол дерева за поднявшимся на дыбы конем.[424] Но проблема равновесия статуи не была решена. Эскиз Леонардо был весьма драматичен, но совершенно неосуществим. Возможно, подобные проекты и послужили причиной сомнений Лодовико в способностях Леонардо, о чем писал посол Аламанни: «…он не уверен в том, что тот добьется успеха».

Вскоре Леонардо отказался от этой идеи. На более поздних листах конь изображен в более традиционной позе. Судя по всему, Леонардо изменил свое мнение, осмотрев статую *Regisole* в Павии, где он побывал в июне 1490 года. Размышления по поводу этой скульптуры сохранились в Атлантическом кодексе. В верхней части листа Леонардо написал пять предложений, каждое из которых начиналось с новой строки, благодаря чему они приобрели вид максим или сентенций. Леонардо сформулировал их, стоя в раздумьях перед античной статуей в Павии. Он снова размышляет о коне Сфорца, работа над которым «вновь началась» два месяца тому назад. Верхняя часть листа утрачена, так что прочесть первое предложение невозможно (от него сохранилась лишь часть). Возможно, речь в нем шла о другой конной статуе, что объясняет резкое начало следующей строки, которая теперь является первой:

> «Тот, что в Павии, должен быть оценен выше всех за свое движение. Более достойно похвалы копирование античных образцов, чем современные вещи.
>
> Красота и польза не могут идти рука об руку, чему доказательством служат замки и люди.
>
> Рысь – это качество свободного коня.
>
> Когда естественная живость отсутствует, мы должны создавать ее искусственно».

На том же листе Леонардо делает небольшой набросок коня, скачущего рысью. Этот эскиз, несомненно, был навеян увиденной статуей. Это первый рисунок, относящийся к новому этапу работ над конем Сфорца.[425]

Разумеется, Леонардо не ограничился только осмотром знаменитых статуй. К тому периоду относится множество набросков коней, сделанных с натуры, – стройные, большие животные, исполненные жизненной силы (цветная иллюстрация 16). Отношение к этой работе у Леонардо было особенным. Он всегда любил лошадей и сам был отличным наездником. В качестве натуры он использовал коней из конюшен молодого миланского придворного Галеаццо Сансеверино, который вскоре заметно возвысился, женившись на одной из незаконнорожденных дочерей Лодовико. Леонардо в своих книжках пишет о «большом испанском жеребце мессера Галеаццо» по имени Сичилиано.[426]

Глиняная модель коня Сфорца была изготовлена примерно в 1493 году. Скорее всего, для нее Леонардо избрал традиционную позу, такую же, как в Павии. Утверждать это с уверенностью мы не можем, так как модель была уничтожена, а статуя так и не сделана – еще один незаконченный проект Леонардо. Но даже в его неудачах есть какая-то магия. Полвека спустя Пьетро Аретино напишет о скульпторе, собиравшемся отлить конную статую: «Он собирался сделать коня так, чтобы люди перестали говорить о миланском коне Леонардо». Из этого можно сделать вывод о том, что о глиняной модели Леонардо говорили и после того, как она была уничтожена.[427] Но о создании и разрушении коня мы поговорим позднее.

# В Корте Веккьа

Имея официальный заказ на создание коня Сфорца, Леонардо мог считать себя утвердившимся при дворе. Примерно в то время он переселяется в Корте Веккьа. Этот просторный новый дом является знаком повышения статуса. Впрочем, все пространство должен был занимать гигантский конь.

Когда-то Корте Веккьа был дворцом Висконти, первой династии правителей Милана. В эпоху Сфорца центр власти переместился в Кастелло Сфорцеско. Дворец же Висконти получил название Старый Двор, Корте Веккьа. Дворец находился рядом с Дуомо, на южной стороне площади – большой, но обветшалый символ былого величия. Дворец был надежно укреплен: здесь были башни и рвы, внутри стен строения группировались вокруг двух больших внутренних дворов, окруженных галереями.[428] Одну часть дворца занимали апартаменты меланхоличного молодого герцога Джан Галеаццо. Впрочем, Лодовико предпочитал держать племянника в более надежной крепости Чертоза в Павии. До наших дней Корте Веккьа не сохранился. Он был разрушен в XVIII веке при строительстве грандиозного Палаццо Реале.

На одном из листов с ребусами из Виндзорской коллекции изображен план дворца, который вполне может быть Корте Веккьа. План занимает почти весь лист, а ребусы втиснуты на свободные места – словно миниатюрные фрески, украшающие комнаты дворца. Заметка Леонардо дает представление о размерах его нового жилища: «Двор Корте имеет 128 шагов в длину и 27 браччио (локтей) в ширину».[429] Длина шага составляла примерно 75 см, а локтя – около 60 см. Следовательно, мы имеем дело с большим пространством, более 91 метров в длину и более 15 метров в ширину. Старинный бальный зал Висконти превратился в мастерскую, где Леонардо работал над конем Сфорца.

Когда Леонардо переселился в Корте, все решили, что это связано с работой над конем. Миланский придворный поэт Бальдассаре Такконе пишет:

> *Vedi che in Carte fa far di metallo*
> *Per la memoria di padre un gran colosso.*
>
> (Посмотри в Корте, как он [Лодовико] создает гигантского колосса, сделанного из металла, в память о

своем отце).[430]

В знаменитом рассказе о работе Леонардо над «Тайной вечерей» Маттео Банделло говорит о том, что он видел Леонардо выходящим из Корте Веккьа, где он работал над своим великолепным глиняным конем».[431]

Но пространство требовалось для работы не только над конем. Летательный аппарат орнитоптер тоже требовал места. На листе из Атлантического кодекса мы видим схематичные наброски, изображающие летательную машину с широко распростертыми крыльями, к которым тянутся лестницы. В заметке Леонардо пишет: «Закрой большое помещение наверху досками и сделай модель большую и высокую. Ее можно поместить этажом выше, что было бы во всех отношениях самым удобным местом в Италии. И если ты встанешь на крышу сбоку, там, где башня, люди на *tiburio* тебя не увидят».[432] Речь явно идет о крыше Корте Веккьа, расположенной настолько близко к *tiburio* собора, что с нее можно было видеть людей, работающих там. Башня, которая должна была скрыть занятия Леонардо от рабочих, могла быть либо башней самого Корте, либо колокольней, расположенной неподалеку церкви Святого Готарда. Церковь Святого Готарда была придворной церковью Висконти, когда те жили в своем дворце. Рабочие на крыше собора могли появиться после 1490 года, когда началось строительство *tiburio*.

Леонардо вполне мог испытать летательный аппарат в Милане. Математик и философ Джироламо Кардано, считавший Леонардо «выдающимся человеком», однозначно пишет о том, что он «пытался летать, но потерпел неудачу». Кардано родился в Павии, неподалеку от Милана, в 1501 году. Когда Леонардо в последний раз покинул Милан, ему было двенадцать лет. Он вполне мог описывать то, что видел своими глазами.[433]

Заметки об окаменелостях из Лестерского кодекса тоже могут быть связаны с Корте Веккьа: «В горах Пармы и Пьяченцы находят множество раковин и кораллов. Когда я делал большого коня в Милане, огромные сумки этих раковин приносили мне на мою фабрику некоторые крестьяне».[434] Леонардо использовал слово *fabbrica*, что дает нам представление о размахе его деятельности – отдел строительства соседнего собора называли *fabbriceria*.

Вот таким был миланский дом Леонардо – расположенный рядом с собором огромный, но обветшалый дворец, с колоннадами во дворе и сумрачными коридорами. Здесь Леонардо работал над гигантским конем и над летательным аппаратом. Здесь находилась студия, где шла работа над придворными портретами и Мадоннами. В своих комнатах

Леонардо работал над рукописями, в маленьких комнатках трудились его помощники, в лаборатории Зороастро ставил сложные опыты. Здесь хранились его сундуки и ценные безделушки. Здесь были его кладовые и конюшни. Здесь стояли шкафы с посудой – 11 маленьких мисок, 11 больших мисок, 7 тарелок, 3 подноса и 5 подсвечников (так записано в записной книжке, относящейся к началу 90-х годов XV века).[435]

Новый дом Леонардо вряд ли можно назвать уютным: старый итальянский дворец – не самое приспособленное для жизни место. Но страсть Леонардо к чистоте и порядку, его привередливость и утонченность известны всем. На листе, датированном 23 апреля 1490 года и, скорее всего, написанном в Корте, он записывает: «Если ты хочешь увидеть, как душа человека населяет его тело, посмотри, как его тело выполняет повседневные занятия. Если последние в беспорядке, то душа содержит тело в расстроенном и запутанном состоянии». В другой заметке, сделанной примерно в то же время, Леонардо пишет о том, что художник работает в «жилище чистом и полном чарующих картин, куда нередко приходят музыканты или чтецы разнообразных и прекрасных произведений».[436] Так и слышишь звуки лиры да браччо, льющиеся из открытых окон дворца. Разумеется, это идеализированная картина. В ней нет плотника, требующего денег за работу, некстати зашедшего знакомого, украденных серебряных перьев, собаки, вычесывающей в углу блох из шкуры. Процветающая художественная студия жила своей жизнью, и жизнь эта была далека от идеальной.

# Часть пятая
# При дворе
# 1490–1499

*Когда Фортуна приходит, хватай ее твердой рукой – спереди, говорю тебе, ибо позади она лысая…*

*Атлантический кодекс, лист 289v*

# Театр

Новое десятилетие ознаменовалось пышным театральным представлением в честь недавнего бракосочетания герцога Джан Галеаццо с Изабеллой Арагонской.[437] Давали нечто вроде *оперетты* под названием *Il Paradiso* («Рай»). Текст написал Бернардо Беллинчьони, декорации и костюмы изготовил Леонардо да Винчи. Представление было дано в Зеленом зале замка вечером 13 января 1490 года. Это первое упоминание об участии Леонардо в театральной постановке.

Джан Галеаццо уже исполнилось двадцать лет. Это был бледный, задумчивый, меланхоличный юноша. Его отношения с властным дядей Лодовико очень четко отражаются на документе, подписанном ими обоими. Изабелла Арагонская была на год младше жениха и приходилась ему кузиной: отец Изабеллы, Альфонсо, являлся наследником Неаполитанского королевства, а ее мать, Ипполита Мария, была сестрой Лодовико. О красоте Изабеллы много писали: она была «столь прекрасна и лучезарна, что подобна была солнцу» – так писал о ней посол Феррары Якопо Тротти, человек весьма опытный, если вспомнить его оценку Чечилии Галлерани. Дошедший до нас рисунок помощника Леонардо Больтраффио считается изображением Изабеллы Арагонской.

В первом издании стихов Беллинчьони, вышедшем в Милане в 1493 году уже после смерти поэта, текст «Рая» предваряется таким вступлением:

> «Приведенная ниже оперетта была сочинена мессером Бернардо Белинзоном для праздника или, скорее, представления, называемого *«Paradiso»*, которое устраивалось по просьбе лорда Лодовико в честь герцогини Миланской, и была названа «Раем», потому что для ее представления великим гением и мастерством маэстро Леонардо Винчи, флорентийца, был изготовлен настоящий Рай, вокруг которого вращались все семь планет. Планеты были представлены мужчинами, одетыми так, как описывали поэты, а все эти планеты восхваляли герцогиню Изабеллу, в чем вы сами убедитесь, прочитав это».[438]

Из этого предисловия становится ясно, что декорации и костюмы Леонардо произвели глубокое впечатление на зрителей, гораздо большее, чем тривиальные стихи мастера Белинзона или

Беллинчьони. К счастью, у нас сохранилось свидетельство из первых рук, принадлежащее наблюдательному послу Тротти.

*Рисунок Больтраффио, на котором, как считается, изображена Изабелла Арагонская*

Зал был украшен фестонами из вечнозеленых растений, стены затянуты шелком. На одной стороне зала была устроена

наклонная сцена 12 метров длиной. Сцену покрывали ковры, а за ней располагалась вторая, более низкая сцена для музыкантов. На другой стороне находился сам Рай, спрятанный до поры до времени за шелковым занавесом. Представление начиналось в восемь часов. Музыканты сыграли неаполитанскую мелодию в честь прекрасной юной герцогини, которая танцевала просто превосходно. Затем было устроено несколько «посольств» к ней, каждое из которых предварялось танцами и сценками. Перед герцогиней выступили испанцы и турки, поляки и венгры, немцы и французы. Настоящее представление началось только около полуночи. Свет был погашен, шелковый занавес медленно приподнялся, и перед глазами собравшихся предстал Рай:

> «Рай был представлен в форме половины яйца, внутренняя поверхность которого была покрыта золотом. Множество огней представляло звезды. В отдельных нишах *(fessi)* стояли все семь планет в соответствии со своим статусом, низким или высоким. Вокруг верхней границы этой полусферы располагались двенадцать знаков [зодиака], держа фонари за стеклом, что делало представление галантным и прекрасным. В этом Рае мы услышали множество песен и много нежных и прекрасных звуков».[439]

Раздался всеобщий вздох восхищения. Затем вперед выступил *annunziatore* – мальчик, одетый ангелом, точно такой же, как во флорентийских священных представлениях, столь хорошо знакомых Беллинчьони и Леонардо. Представление началось.

Эта история говорит о том, что Леонардо был опытным театралом, мастером спецэффектов. Он сумел создать настоящее мультимедийное представление средствами, доступными в ту эпоху. Дерево и ткань с помощью цвета, освещения, музыки, танцев и поэзии превратились в нечто нереальное, поразительное, неземное. Позднее представление было повторено в честь еще одной свадьбы высших слоев. В записных книжках Леонардо сохранилось короткое упоминание о ней и несколько набросков. На одном из набросков показана «белая и голубая ткани, сплетенные клетками», чтобы «изобразить небо на сцене». А ниже приведен список расходов, в том числе на «золото и клей для прикрепления золота», а также на 25 фунтов воска для «изготовления звезд».[440]

Почти через год Леонардо принимал участие в торжествах по поводу брака Лодовико и Беатриче д'Эсте, а также племянницы Лодовико, Анны Сфорца, с братом Беатриче, Альфонсо д'Эсте. В рамках празднества Галеаццо Сансеверино устроил рыцарский

турнир. Сансеверино был зятем Мавра, поскольку 10 января 1490 года женился на незаконной дочери Лодовико, Бьянке. Несомненно, они с женой присутствовали на представлении «Рая», которое состоялось через три дня после их свадьбы. Молодой капитан был искусным наездником, «владевшим разными видами оружия», как пишет о нем Кастильоне в абзаце, начинающемся словами: «Обсудим физическую красоту и проворство синьора Галеаццо Сансеверино».[441] 26 января 1491 года Леонардо записывает: «Я был в доме мессера Галеаццо да Сансеверино, чтобы организовать представление для его турнира». Он упоминает о том, что некоторые лакеи Сансеверино были одеты как *omini salvatichi*, то есть как «дети природы».[442] Образ *uomo selvatico* был весьма популярен в то время. Он символизировал могучую силу природы, являл собой человека в состоянии первобытной невинности. Такой человек был одет в костюм первобытного человека – в шкуры животных, листья и кору, а оружием ему служила узловатая дубинка. Таков был традиционный шаблон, по которому проектировал свои костюмы Леонардо (вспомним Зороастро в наряде из галловых орешков). Гости турнира вспоминали о «большом количестве мужчин на конях, одетых дикарями, с огромными барабанами и пронзительными трубами». Сам Сансеверино нес золотой щит с изображением бородатого мужчины, «варвара». Подойдя к помосту, на котором сидел герцог, он объявил, что является «сыном короля индейцев». В 1491 году слово «индейцы» относилось к Индии, а не к Новому Свету. Каравеллы Колумба еще не вышли в море. Но эти слова стали пророческими – очень скоро так стали называть «дикарей», населяющих Америку. Особое впечатление на публику произвел великолепный золотой шлем Сансеверино с закрученными спиралью рогами, увенчанный крылатой змеей, длинный хвост которой спускался на спину его коня – короче говоря, «дракон» Леонардо. Весь облик молодого человека «дышал свирепостью».[443]

Подобно драконам, дикари Леонардо тоже должны были поражать и пугать. Театральная работа давала Леонардо возможность создавать фантастические, экзотические, гротескные образы, что было невозможно в живописи. В «Суждениях об искусстве» он пишет:

> «Если живописец пожелает увидеть прекрасные вещи, внушающие ему любовь, то в его власти породить их, а если он пожелает увидеть уродливые вещи, которые устрашают, или шутовские и смешные, или, допустим,

> жалкие, то и над ними он властелин и бог… И действительно, все, что существует во вселенной как сущность, как явление или как воображаемое, он имеет сначала в душе, а затем в руках, которые настолько превосходны, что в одно и то же время создают такую же пропорциональную гармонию в одном-единственном взгляде, какую образуют предметы».[444]

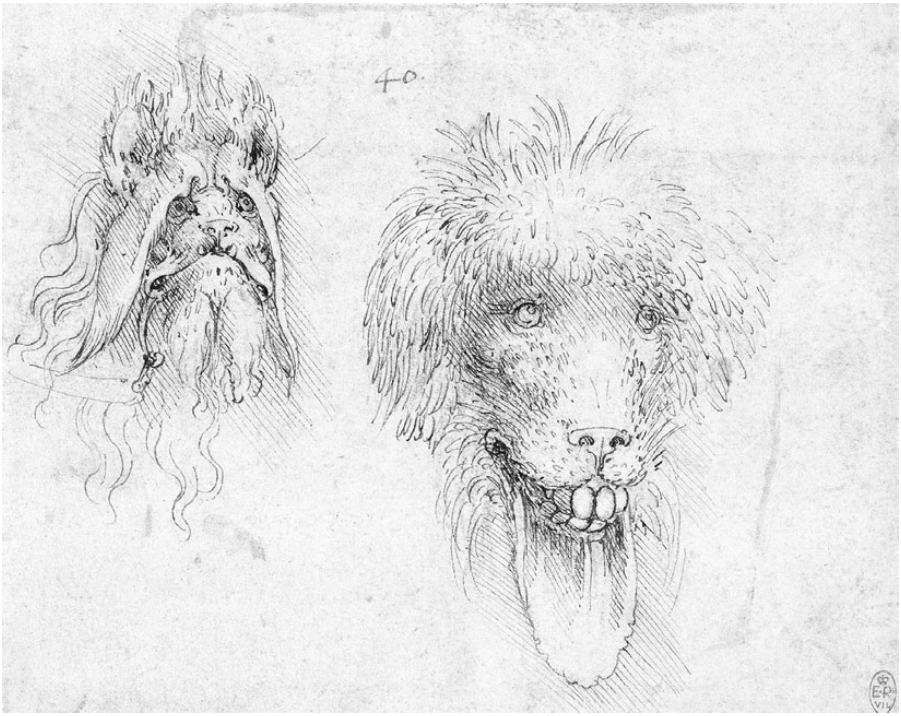
Леонардо использует слово «живописец», но в действительности сам он никогда не писал на своих картинах ничего уродливого, шутовского и смешного, над чем он, по его словам, был «властелином и богом». (Единственными картинами, где изображено нечто подобное, можно считать «Поклонение волхвов» со зловещим вихрем лиц, и утраченную «Леду», тема которой эротически гротескна.) Волю своей фантазии Леонардо давал только в рисунках. Большинство «чудовищ», созданных им на бумаге, связаны с его участием в театральных представлениях. Типичным примером может служить набросок из Виндзорской коллекции, изображающий участника маскарада, надевшего слоновью голову с огромной трубой, имитирующей слоновий хобот. Возможно, механизм такого костюма напоминал волынку, спрятанную под костюмом придворного, из-под которого выступала только трубка.[445]

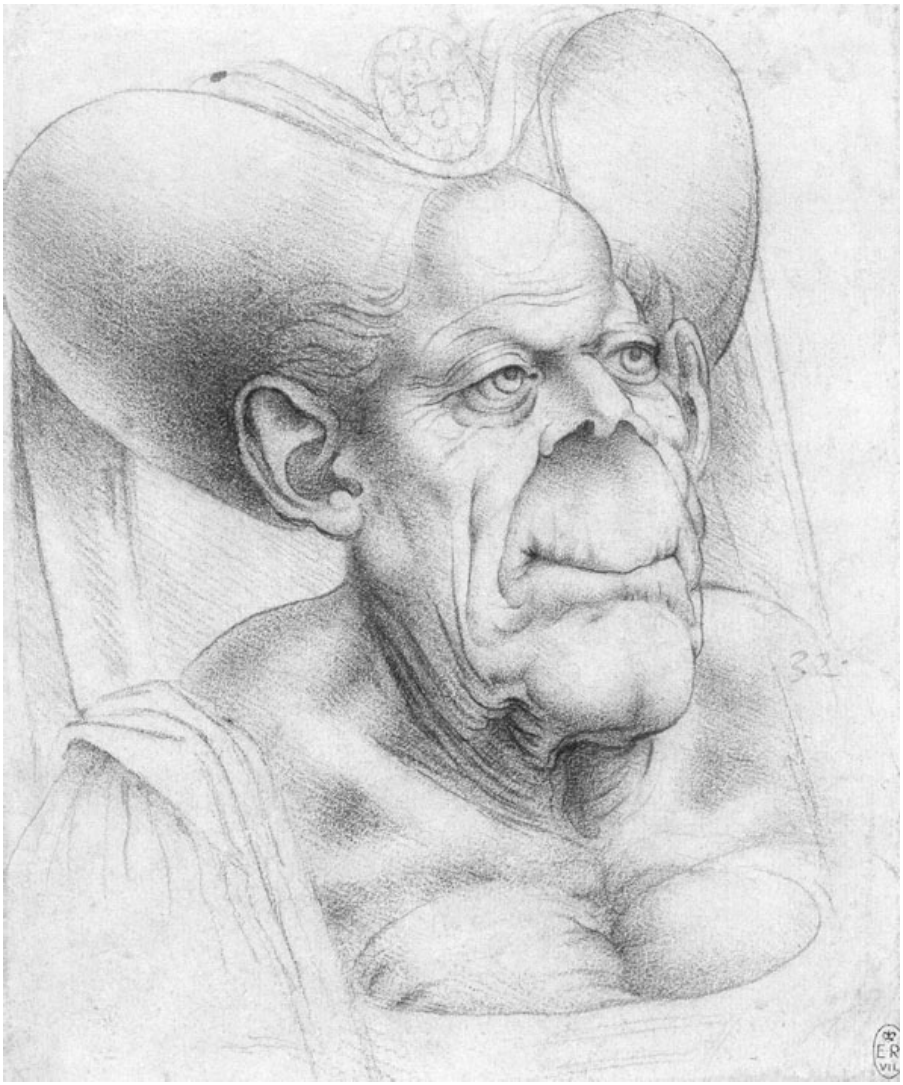
Музыкант-слон вполне остроумен, но вот другие рисунки реализовать было бы сложнее. Когда вы смотрите на них, то их значение ускользает от вас. Пара животных масок напоминает собак, привидевшихся в кошмарном сне. Одна из них похожа на лохматого, безумного пекинеса, другая – на взбесившуюся гончую с взъерошенной шерстью, мертвыми глазами и отвисшей нижней губой, открывающей почти лошадиные зубы.[446] Мы попадаем на территорию ужаса – перед нами странные, лабораторные гибриды. Если перевернуть «пекинеса» вверх ногами, увидишь летучую мышь. Рисунок выполнен так, что можно увидеть нечто вроде завязок – и это говорит о том, что маску должен был надеть костюмированный слуга, влекущий колесницу или платформу. Стиль рисунка похож на стиль начала 90-х годов XV века. Вполне возможно, что это вариант маски для празднества в семействе Сфорца.

О театральных талантах Леонардо пишет и его миланский биограф Паоло Джиовио, который называет художника «изобретателем и властителем всевозможных утонченных развлечений, в особенности театральных». Джиовио подчеркивает элегантность творений Леонардо – он, несомненно, видел «Рай». Но в творениях художника есть и другая, странная сторона: все

эти дикари и монстры давали возможность Леонардо реализовать свои темные фантазии. По крайней мере, здесь Леонардо мог дать волю своему воображению, выйдя за рамки холодных, изысканных картин, создаваемых в его миланской студии.

Театральные чудовища и гибриды самым тесным образом связаны с другим жанром, в котором Леонардо активно работал в конце 80-х – начале 90-х годов XV века. Речь идет о гротеске, об изображении чудовищно преувеличенных, карикатурных лиц стариков и старух, чаще всего в профиль и чаще всего пером. В этих рисунках присутствует элемент сатиры: возможно, в них художник пытался отомстить помпезным придворным снобам. Но хотя некоторые из них вполне могут быть карикатурами на конкретных людей, гораздо чаще они напоминают размышления об уродстве и деформации, почти навязчивое увлечение тем, что он сам называл «вещами шутовскими, смешными, жалкими». Эти отечные, вытянутые, изуродованные лица становятся оборотной стороной витрувианского человека, идеальной гармонии. В Виндзорской коллекции хранится множество подобных рисунков – некоторые являются оригиналами, другие – копиями, сделанными Франческо Мельци. В копиях сохранился юмор, но пропали нюансы, теперь они вполне пригодны для какого-нибудь детского комикса. В XVII веке в Англии ходили гравюры с гротесков Леонардо, сделанные Венцесласом Холларом. Одна из них – массивная, напоминающая жабу старуха – послужила прототипом для Безобразной Герцогини, созданной Тенниелом, первым иллюстратором «Алисы в Стране чудес».[447]


40.



*Чудовища. Две праздничные маски, 1490-е гг. (вверху). Гротескный портрет старухи, позднее скопированный Франческо Мельци*

Слово *cartone*, или «картон», в эпоху Кватроченто имело собственное значение, но гротески Леонардо являются картонами в современном смысле слова. Это карикатуры, комиксы. Они явились предшественниками безжалостных физиологических преувеличений, с которыми мы встречаемся в работах известных карикатуристов – от Гиллрея до Роберта Крамба. Это великие карикатуры – не просто смешные, но значимые. Они находятся на границе смеха и ужаса. Самым ужасным и в то же время самым прекрасным произведением этого жанра является рисунок пером, ныне хранящийся в Виндзорской коллекции. На нем изображены

пять гротескных голов (см. иллюстрацию 18). Судя по всему, рисунок относится к началу 90-х годов XV века. Он невероятно драматичен, но сюжет сцены непонятен, и многозначность ее создает атмосферу угрозы, исходящую от листа. Что-то происходит, но зритель не понимает этого. Перед ним сцена из кошмара, галлюцинации или вымысел психически больного человека – это сцена сумасшествия из «Короля Лира» или из пьесы Петера Вайса «Марат / Сад». Центральный персонаж увенчан венком из дубовых листьев, словно римский император. Но, взглянув на него, становится ясно, что он не император, а просто старый безумец, вообразивший себя повелителем мира. Вокруг него расположились четыре фигуры, от которых исходит ощущение угрозы. Один человек маниакально хохочет или кричит, на лице другого написано бессмысленное любопытство. С другой стороны нарисован уродливый, крючконосый обрюзгший старик и второй, тощий, беззубый, с повязкой на голове. Лица, написанные в профиль, обычно считают женскими, но, на мой взгляд, такая точка зрения неоднозначна. Внимание четверых направлено на старика в центре: они словно злонамеренно подначивают его. Рука на венце слева словно подталкивает и удерживает его в центре группы. Зритель сам должен выбрать, как реагировать на картину – комедия ли перед ним, осмеяние, жестокая или пафосная сцена. Старик с беззубым ртом «щелкунчика», изображенный в профиль, часто встречается в записных книжках Леонардо. На этом рисунке возникает ощущение того, что это двойник самого художника: бессильный, несчастный, безумный двойник великого гения Ренессанса.

Этот рисунок получил известность. Подобные же фигуры мы видим на двух картинах современного Леонардо фламандского художника Квентина Массиса, а позднее на гравюрах Холлара. [448] В XVIII веке четыре фигуры, окружающие старика, считались «воплощением страстей» или четырех «темпераментов». Жан-Поль Рихтер дает им более современное, психиатрическое толкование. Он считает, что фигуры представляют (справа налево) слабоумие, навязчивые идеи, психоз и идиотию, а центральная фигура, увенчанная венцом, – «живое воплощение мании величия». [449] Такое истолкование лично мне кажется слишком схематичным. Мартин Клейтон, библиотекарь Виндзора, недавно назвал этот рисунок «Человеком, обманываемым цыганами», фигуру справа он считает гадалкой, предсказывающей будущее по ладони старика. Лист дошел до наших дней не полностью, правая его часть утрачена. Однако то, что сохранилось от руки старика и женщины, вполне позволяет сделать подобное предположение. Женщина слева, которую Кеннет Кларк называет «обнявшей

центральную фигуру рукой», с точки зрения Клейтона, просто пытается украсть кошелек у старика в центре. Клейтон связывает рисунок Леонардо с современными ему описаниями цыганских трюков. В апреле 1493 года вышел указ, изгоняющий цыган из Милана «под угрозой виселицы», поскольку все они «бандиты, головорезы и шарлатаны».[450] Вполне возможно, что рисунок отражал официальную враждебность в отношении цыган. Не исключено, что и сам Леонардо становился жертвой цыганских проделок. На листе с домашними расходами, который сохранился в Атлантическом кодексе, мы находим удивительную запись: «за предсказание судьбы… 6 сольди». А в Мадридской коллекции есть упоминание о двух книгах по хиромантии *(De chiromantia* и *De chiromantia da Milano*).[451]

Все это выглядит вполне убедительно, но у меня остается ощущение того, что рисунок не столь однозначен. Сюрреалистическая аура делает его чем-то большим, чем просто сцена уличного шельмовства. На картине Квентина Массиса, написанной примерно в 1520 году, мы видим три Леонардовы фигуры, но изображенная художником сцена является «шутовской» или «гротескной» помолвкой. Фигуры, списанные с двух «цыганок», у Массиса становятся скорее мужскими, чем женскими, тогда как «невеста» – типичный андрогин, с длинными, вьющимися волосами (еще один тип Леонардо). Вполне возможно, что помолвка носит гомосексуальный характер. Из кошелька престарелого жениха сыплются монеты: это трюк, но не карманное воровство. Возможно, Массис знал что-то о рисунке Леонардо, что осталось неизвестным нам.

Джованни Паоло Ломаццо, собиравший воспоминания о Леонардо после смерти художника, пишет следующее:

> «Люди, бывшие его слугами, рассказывали историю о том, что однажды он захотел нарисовать смеющихся крестьян (хотя картину он так и не написал, сделав только рисунок). Он подобрал натурщиков, с которых собирался писать, и договорился с ними о том, что устроит для них вечеринку с помощью друзей. И, сев напротив них, он начал рассказывать им самые безумные и самые невероятные истории в мире так, что они буквально падали от хохота. Без их ведома он наблюдал за их жестами и реакциями на его невероятный рассказ и запомнил их образы. И после того, как они ушли, он вернулся в свою комнату и сделал замечательный рисунок, который заставлял всех, кто его видел, смеяться так же сильно, словно они слушали истории Леонардо,

рассказанные этим людям».

Мы не можем с уверенностью сказать, что речь идет именно о «Пяти головах» – ведь только две из изображенных фигур смеются, да и настроение рисунка отнюдь не веселое, – но эта история лишний раз доказывает нам, что Леонардо придавал огромное значение прямому наблюдению, благодаря которому даже самые фантастические его рисунки кажутся совершенно живыми и реальными. Кристофоро Джиральди, уроженец Феррары, находившийся при миланском дворе одновременно с Леонардо, говорит то же самое:

> «Когда Леонардо хотел изобразить какую-то фигуру… он шел в места, где мог встретить людей такого типа, и наблюдал их лица и манеры, и их одежду, и то, как они двигали свои тела. И когда он находил нечто, подобное тому, что он искал, он зарисовывал это металлическим пером в небольшой книжке, которую всегда носил у пояса».[452]

## «Из тени и света»

«23 апреля 1490 начал я эту книгу» – «книгу», которая теперь известна нам как Парижская книжка MS C. Она состоит из четырнадцати листов, сложенных таким образом, что получается 28 страниц. Бумага большого формата, довольно тонкая, с любопытными водяными знаками, состоящими из небольшого круга с двумя волнистыми линиями – знак напоминает головастика с двумя хвостами, но несомненно, что изображена змея Висконти, традиционная миланская эмблема. Это первая из рукописей Леонардо, которую можно назвать конкретным исследованием. Она посвящена исследованию света. Франческо Мельци назвал ее «книгой тени и света».[453] Но, хотя свет и тень действительно являются главной темой записной книжки, Леонардо не ограничивается только этим. Мы видим множество заметок и рисунков на совершенно иные темы – игры и шутки, физика, акустика, водяные машины и т. п. На некоторых страницах Леонардо сделал маленькие, тщательно проработанные рисунки предметов – молотков, колоколов, кинжалов, винной бочки, топора, расщепляющего колоду, и т. д. Все это небольшое отвлечение от сухого, чисто научного текста. Леонардо предстает перед нами настоящим ученым – оптиком и геометром. Текст абсолютно сух – диаграммы вычерчены очень точно и тщательно, тонкая игра света и тени говорит о значении, придаваемом художником своей работе. Эта записная книжка была у Леонардо в Корте Веккьа в 1490–1491 годах, и записи в ней делались одновременно с работой над портретом музыканта, где мы сталкиваемся с поразительной игрой света и тени.

Подобно анатомическим исследованиям, проводимым в 1489 году, «книга света и тени» является научной работой, необходимой для настоящего художника. Леонардо никогда не останавливается на достигнутом, он должен двигаться дальше и дальше. Точно так же, как и в анатомических работах, задача ширится и становится необъятной. Очень скоро становится ясно, что это только начало. На листе, написанном примерно в то же время и находящемся в Атлантическом кодексе, набросана весьма амбициозная программа создания семи «книг» по следующим предметам:

> «Так как мне кажется, что тени в высшей степени необходимы в перспективе, ибо без них непрозрачные и трехмерные тела плохо различимы в отношении того, что заключено внутри их границ, и плохо различимы их

> пределы, если только они не граничат с фоном другого цвета, чем цвет тела, то я и выдвигаю первое положение о тенях и говорю в этой связи о том, как всякое человеческое [или: непрозрачное] тело окружено и поверхностно облечено тенями и светом, и на этом строю первую книгу. Помимо этого, эти тени имеют разные качества темноты, ибо они лишены разного количества световых лучей; и эти тени я называю первоначальными, потому что это первые тени *(ombre originale)*, облекающие тела, к которым они прилегают; и на этом я строю вторую книгу».

Третья книга должна была быть посвящена *ombre derivate*, то есть производным теням, и так далее вплоть до седьмой.[454]

В другой рукописи, относящейся к тому же периоду, Леонардо определяет различные виды источников света («вторичный свет», «светящиеся отражения» и т. д.) и различные качества света, такие как «стесненный воздухом» *(aria restretta)* свет, проходящий через окно, и «свободный свет» *(lume libero)* на природе.[455] Леонардо использует слово *perchussione* – столкновение – для описания падения света на предмет. Леонардо воспринимает свет как нечто динамическое. Повсюду он пишет о свете как об одной из «духовных сил», придавая слову «духовный» Аристотелево значение – «нематериальный», «невоспринимаемый»: энергия, не имеющая массы.[456]

Вот так, сухо и упорно, Леонардо формулирует правила изображения света и тени, которые являются «основным средством, с помощью которого можно познать форму любого тела», а следовательно, совершенно необходимы для «совершенства в науке живописи».[457] Тем самым Леонардо научно сформулировал основы своего тонкого и неуловимого *sfumato* или «дымки», в которое (по собственному определению художника)«тени и свет были объединены, без черты или края, как дым».[458] Подобный стиль особенно характерен для «Моны Лизы», где он становится чем-то большим, чем простое изображение света и тени. Это настроение, атмосфера, осеннее ощущение быстротечности и сожалений. Градации *sfumatura* использовались художником для изображения расстояний, а следовательно, являлись средством перспективы. В «Суждениях о живописи» Леонардо пишет об изображении предметов таким образом, словно «они уменьшаются из-за расстояния» – близкие предметы «окружены очевидными и резкими границами», тогда как более отдаленные имеют «дымчатые, размытые границы».[459] Он называет это явление *«prospettiva dei pevdimenti»* –

«перспективой уменьшения», отличая его тем самым от перспективы размера. Эта фраза отражает не только визуальное явление, но и душевную атмосферу: расстояния, которые бесконечно тянутся за фигурой Моны Лизы, – это поэтическая сущность «перспективы уменьшения».

В то же время на столе Леонардо оказывается небольшая записная книжка стандартного формата ин-октаво, которая теперь хранится в Париже, – это книжка MS A. Изначально она состояла из 114 листов, тщательно пронумерованных самим Леонардо. Однако граф Либри украл пятьдесят листов, из которых семнадцать пропали бесследно.[460] Книжка MS A является настоящим руководством живописца, правда, совершенно непохожим на традиционные флорентийские руководства, подобные книге Ченнино Ченнини. Леонардо ведет речь о приемах живописи и рассуждает на различные, казалось бы, отвлеченные темы – об оптике, перспективе, пропорциях, движении, механике и т. п. – с точки зрения живописца. Здесь также имеются рассуждения о свете и тени, в том числе и такие, которые заставляют нас вновь вспомнить о Моне Лизе:

> «Когда ты собираешься кого-либо портретировать, то рисуй его в дурную погоду, к вечеру, поставив портретируемого спиною у одной из стен этого двора. Обрати внимание на улицах, под вечер, на лица мужчин и женщин, [или] в дурную погоду, какая прелесть и нежность видна на них. Итак, живописец, ты должен иметь приспособленный двор, со стенами, окрашенными в черный цвет, с несколько выступающей крышей над этими стенами. <…> И если ты [не] закроешь его навесом, то рисуй портретное произведение под вечер или когда облачно или туманно. Это – совершенный воздух».[461]

Вот так Леонардо приходит к своей тонкой, туманной тональности, столь отличной от четких границ и яркого солнечного света, характерных для его флорентийских работ.

> «…если ты рассматриваешь стены, запачканные разными пятнами, или камни из разной смеси… ты сможешь там увидеть подобие различных пейзажей, украшенных горами, реками, скалами, деревьями, обширными равнинами, долинами и холмами самым различным образом; кроме того, ты можешь там увидеть разные битвы, быстрые движения странных фигур, выражения лиц, одежды и бесконечно много таких

вещей, которые ты сможешь свести к цельной и хорошей форме, с подобными стенами и смесями происходит то же самое, что и со звоном колокола – в его ударах ты найдешь любое имя или слово, какое ты себе вообразишь».[462]

Та же самая идея, но другими словами высказана в «Суждениях об искусстве», где Леонардо спорит с Боттичелли: «Достаточно бросить губку, наполненную различными красками, в стену, и она оставит на этой стене пятно, где будет виден красивый пейзаж. Правда, в таком пятне видны различные выдумки, – я говорю о том случае, когда кто-либо пожелает там искать, – например, головы людей, различные животные, сраженья, скалы, моря, облака и леса и другие подобные вещи». Визуальные фантазии и свободные ассоциации пробуждают творческое воображение художника, мечтателя и фантазера: «Неясными предметами ум побуждается к великим изобретениям».[463]

В Парижской книжке MS A мы находим первые наброски «Суждений об искусстве». Собирая материал для этой книги, Мельци использовал ее в большей мере, чем любой другой источник. Сам Леонардо намеревался превратить свою записную книжку в более формальный текст. В 1498 году в посвящении к *Divine prorpotione* математик Лука Пачьоли утверждает, что Леонардо «уже закончил прекрасную книгу о живописи и о человеческом движении» *(degno libro de pictura e movimenti humani)*. Речь может идти о той же самой книге, которую позднее упоминает Ломаццо, говоря о том, что Леонардо обсуждал сравнительные свойства живописи и скульптуры «в своей книге, которую я читал несколько лет назад и которую он написал левой рукой по просьбе Лодовико Сфорца, герцога Миланского». Такое сравнение живописи и скульптуры мы находим в начале «Суждений о живописи». Черновик же его содержится в записной книжке MS A. По этим замечаниям можно сделать вывод о том, что до 1498 года Леонардо скопировал материал книжки MS A в «книгу» – то есть в переплетенную рукопись, – чтобы доставить удовольствие Мавру.[464]

На первой странице книжки MS A находится небольшой рисунок, показывающий «тень, отбрасываемую человеком» и иллюстрирующий способы использования полутеней и теней. За ним начинается пояснительный текст: «Если солнечный свет попадает в комнату через окно *a—b*, солнце заставляет окно казаться больше и в то же время уменьшает тень человека таким образом, что когда человек сравнивает эту уменьшенную

собственную тень с …» Я опускаю остальное довольно сложное объяснение, поскольку все важное для нас уже сказано. Небольшой набросок – это своеобразный автопортрет: человек, чья тень будет нарисована «точно как показано выше», должен быть человеком, делающим рисунок, то есть самим Леонардо да Винчи. Мы не видим черт лица этого человека, а только его силуэт, «окутанный» тенью, словно он солнечным днем стоит перед сводчатым окном, возможно в Корте Веккьа.

По тщательно разглаженным страницам Парижских записных книжек C и A можно сказать, что Леонардо обдумывал нечто подобное техническим рукописям Франческо ди Джорджо Мартини, архитектора и инженера из Сиены. Леонардо наверняка был знаком с этими произведениями, а одно из них даже имел в собственной библиотеке (сегодня эта книга с пометками художника хранится в Лаврентьевской библиотеке во Флоренции).[465] То, что Мартини в то время находился в Милане, заставляет меня думать о его роли в жизни Леонардо. К 1489 году, когда задумывался проект *tiburio* для собора, Мартини определенно был в Милане, а летом 1490 года они вместе с Леонардо отправились в Павию. Мартини было уже за пятьдесят, то есть он обладал определенным опытом. Нам кое-что известно о поездке в Павию, и мы можем сказать, что Леонардо получил от нее удовольствие – ему удалось хоть на время отвлечься от мольберта и красок.

*Тень Леонардо*

В начале июня 1490 года строительный отдел собора в Павии пригласил Мартини, чтобы тот дал совет относительно восстановительных работ. Лодовико предложил Леонардо поехать с ним. Примерно 18 июня они покинули Милан верхом, в сопровождении «инженеров, помощников и слуг», среди которых мог находиться и Зороастро – настоящий инженер и механик из

окружения Леонардо. Расстояние от Милана до Павии составляет всего около 20 миль. По дороге они останавливались на постоялом дворе под названием «Сарацин». Им был выписан счет на 20 лир, предъявленный в *fabbriceria* 21 июня. В документе указано, что Мартини и Леонардо были «приглашены для консультации», то есть они являлись консультантами.[466]

Будучи политическим спутником Милана, Павия была маленьким гордым городком, который называл себя *civitas centum turrium*, то есть городом ста башен. В знаменитом университете Павии, основанном в XIV веке, учились Петрарка и Христофор Колумб. Этот город всегда привлекал Леонардо. Я уже упоминал о том впечатлении, какое произвела на него конная статуя *Il Regisole*, заставившая совершенно иначе подойти к созданию коня Сфорца. Впрочем, в записных книжках Леонардо мы находим и другие заметки, связанные с этим посещением. Судя по всему, поездка доставила живому, наблюдательному, интересующемуся буквально всем художнику истинное удовольствие. Вот он стоит на берегу реки, наблюдая за земляными работами:

> «Я наблюдал за тем, как они укрепляли основание старых стен Павии, что на берегах реки Тичино. Старые сваи, что были там, те, что были из дуба, стали черными как уголь, тогда как те, что были из ольхи, стали красными, как бразильское дерево *(verzino)*, и оставались довольно тяжелыми и твердыми, как железо, и совсем не загнили».[467]

А вот он возле старинного замка Висконти. Ему бросилось в глаза то, что «дымоходы имеют шесть рядов отверстий, расстояние между которыми в один локоть». Мы видим его в знаменитой библиотеке замка, собранной Галеаццо Висконти II. Вот он находит рукопись польского математика Вителло и замечает: «В Витолоне имеется 805 заключений по перспективе». Позднее, вернувшись в Милан, он запишет: «Постарайся посмотреть Витолона, что в библиотеке в Павии, трактующего о математике».[468] Невозможно сказать, какую именно рукопись имеет в виду Леонардо, поскольку во время французской оккупации 1500 года библиотека Павии была разграблена.

Среди заметок, относящихся к посещению Павии, есть и довольно неожиданный небольшой набросок: четкий наземный план, названный Леонардо *lupinario* – то есть бордель. Его он тоже видел в Павии? И может быть, посещал? Возможно. Поводом к посещению могли быть как естественные потребности, так и чисто научный интерес. Бордель мог заинтересовать Леонардо точно так же, как собор, как земляные работы на реке или

рукопись образованного Вителло. А кроме того, бордели всегда являлись главным источником натурщиц. Я не исключаю того, что моделью для утраченной «Леды» Леонардо послужила именно проститутка.

# Маленький дьявол

*Я кормил тебя молоком, словно собственного сына.*

*Атлантический кодекс, лист 220v-c*

Леонардо вернулся в Милан в середине июля, о чем свидетельствует запись, сделанная в зеркальном отражении, что подчеркивает ее эмоциональную значимость: *«Jachomo vene a stare cho mecho il di della madalena nel mille 490»* – «Джакомо пришел жить со мной в день святой Марии Магдалины [22] июля 1490». [469]

«Джакомо» – это десятилетний мальчик из Орено, местечка неподалеку от Монцы, в нескольких милях к северу от Милана. Полное его имя Джованни Джакомо (или Джанджакомо) ди Пьетро Капротти, но миру он известен под прозвищем Салаи. О его отце, Пьетро, почти ничего не известно. По-видимому, он не был богат. Нам ничего не известно о его связи с торговлей, но и простым крестьянином он, скорее всего, не был, иначе Джакомо вряд ли мог быть его незаконным сыном. В юридических документах Пьетро называют *«filius quondam domini Joannis»* – «сыном последнего мастера Джованни». Почетный титул *dominus* ясен не до конца, но позволяет предположить, что дед Салаи, Джованни, в честь которого он и получил свое имя, владел землей и имел определенный статус. В любом случае Пьетро был готов заплатить за обучение Джакомо в студии великого Леонардо да Винчи. По-видимому, у мальчика были какие-то задатки, а может быть, отцу просто хотелось избавиться от него. Не исключено, что и сам Леонардо приметил мальчика и захотел взять его к себе. Джакомо был единственным сыном Пьетро, у которого было еще две жадные дочери, о которых мы поговорим позднее.[470]

Скорее всего, мальчик оказался в студии в качестве *famiglio* – слуги, мальчика на побегушках, чернорабочего, а порой и натурщика. Впрочем, в будущем ему предстояло изучить мастерство живописца. Джакомо Капротти действительно со временем стал вполне приличным художником, работавшим в стиле Леонардо. В то же время Джакомо стал для студии наказанием Господним, источником постоянной головной боли. Неудивительно, что очень скоро он получил прозвище, приставшее к нему на всю жизнь. Его прозвали Салаи, то есть

«маленький дьявол», «демон», «бесенок». Впервые это прозвище появляется в платежном документе, составленном Леонардо в январе 1494 года. В итальянский язык оно пришло из арабского. Персонаж с таким именем присутствует в комической эпопее Луиджи Пульчи *Morgante maggiore*, а ведь эта книга всегда была в библиотеке Леонардо. Прозвище имело и уменьшительную форму, Салаино, из-за чего Капротти позднее путали с другим художником, работавшим в Леонардовом стиле, Андреа Соларио. Мифический Андреа Салаино фигурирует во многих исследованиях творчества и жизни Леонардо, созданных в XIX веке.[471]

Список проступков Джакомо в первый год его работы или обучения в Корте Веккьа – самая длинная запись Леонардо, посвященная другому человеку. (Я не принимаю во внимание его литературные произведения.) Леонардо составил его в виде счета, чтобы учесть все расходы, связанные с проступками мальчика, а также средства, потраченные на его одежду. Последняя дата, упомянутая в списке, – сентябрь 1491 года. Похоже, список составлялся единовременно – цвет чернил абсолютно одинаков. Скорее всего, Леонардо подводил итоги четырнадцати месяцев, проведенных Джакомо в его студии. Несомненно, список предназначался отцу мальчика, которому предстояло оплатить счет, но в этом документе чувствуется удивительно личное отношение, необычная нежность, несмотря на то что в нем перечисляются довольно неприятные поступки.

Список начинается со «второго дня», то есть с понедельника, 23 июля:

> «На второй день я велел скроить для него две рубашки, пару штанов и куртку, а когда я отложил в сторону деньги, чтобы заплатить за эти вещи, он эти деньги украл у меня из кошелька, и так и не удалось заставить его признаться, хотя я имел в том твердую уверенность. *4 лиры*
>
> На следующий день я пошел ужинать с Джакомо Андреа, и этот Джакомо поужинал за двух и набедокурил за четырех, ибо он разбил три графина, разлил вино и после этого явился к ужину, где я… [Предложение не закончено.]
>
> Равно, 7 сентября он украл у Марко, жившего со мной, штифт ценою в 22 сольди, который был из серебра, и он его вытащил у него из шкафчика, а после

того, как Марк вдоволь наискался, он нашел его спрятанным в сундуке этого Андреа. *1 лира*

Равно, 26 января следующего года, когда я находился в доме мессера Галеаццо да Сансеверино, распоряжаясь празднеством его турнира, и когда какие-то конюхи примеряли одежды пеших, которые понадобились в этом празднике, Джакомо подобрался к кошельку одного из них, лежавшему на кровати со всякой другой одеждой, и вытащил те деньги, которые в нем нашел. *2 лиры, 4 сольди*

Равно, когда мне в этом же доме магистр Агостино ди Павия подарил турецкую кожу на пару башмаков, этот Джакомо через месяц у меня ее украл и продал сапожнику за 20 сольди, из каковых денег, как он сам мне в том признался, купил анисовых конфет. *2 лиры*

Равно, также 2 апреля, когда Джован Антонио [Больтраффио] оставил серебряный штифт на одном из своих рисунков, этот Джакомо у него украл его, а стоил он 24 сольди. *1 лира 4 сольди*».

На полях, подводя итог, Леонардо пишет четыре слова: *ladro bugiardo ostinato ghiotto* – вор, лжец, упрямец, жадина. Судя по всему, Джакомо был не самым лучшим ребенком. Но маэстро относится к нему с удивительной добротой.

Завершается список перечислением расходов на одежду, из чего следует, что Салаи получил плащ, шесть рубашек, три куртки, четыре пары штанов, один льняной камзол, двадцать четыре пары сапог, шапку и некоторое количество шнурков на общую сумму в 32 лиры. Список расходов на одежду озаглавлен «В первый год». Подобно всему документу, он дышит любовью и заботой.

Перечисление краж и проступков Салаи напоминает плутовской роман, комедию из времен немого кино: искусный воришка тащит все, что попадает ему на глаза, под веселенький аккомпанемент пианино. Список Леонардо полон удивительных деталей – анисовые сладости, турецкая кожа, кошелек на кровати, разбитые графины, вино и масло на полу… Но самым интересным для нас является второй пункт: «На следующий день я пошел ужинать с Джакомо Андреа, и этот Джакомо поужинал за двух…» Ужинали, скорее всего, в доме архитектора Джакомо Андреа да Феррара: Леонардо был гостем, а маленький Джакомо

сопровождал его. И это через два дня после его появления в студии! Какова же была его роль на этом летнем ужине? Молодой спутник Леонардо? Его любимая игрушка? Его новый любовник? Несмотря на свое довольно буйное поведение, Джакомо появляется и на другом ужине – «после этого явился к ужину, когда я…». Впрочем, это предложение осталось незаконченным. Возможно, и к лучшему – ведь список предназначался отцу Джакомо, которому не следовало знать о проделках сына. Мы должны обратить внимание на то, что Джакомо постоянно сопровождает Леонардо, является его спутником. Эта связь станет самой долгой за всю взрослую жизнь Леонардо. Салаи останется в кругу приближенных к художнику на двадцать восемь лет. Однако момент их расставания неясен: Салаи не присутствовал при составлении завещания Леонардо в 1519 году. Возможно, между ними произошла ссора, но она не помешала Леонардо щедро вознаградить Салаи после своей смерти.

Для Леонардо этот неограненный алмаз, этот мальчишка стал даром Божиим. Он – «Салаино», «маленький дьявол», источник головной боли. Но, с другой стороны, Леонардо видит в нем себя – любителя шуток и розыгрышей. Он словно воплотился в юном Джакомо и обрел ту свободу, которой лишился, посвятив себя сложной, суровой и утомительной работе. Проказник Джакомо – это одно из отражений самого Леонардо.

То, что между ними существовала гомосексуальная связь, не подлежит сомнению, хотя некоторые из тех, кто считает Леонардо святым, утверждают, что он провел жизнь в полном воздержании. Вазари так пишет о красоте Салаи: «В Милане Леонардо взял в ученики Салаи, который был очень привлекателен своей прелестью и своей красотой, имея прекрасные курчавые волосы, которые вились колечками и очень нравились Леонардо». Вазари сумел сказать многое, не сказав ничего. Ломаццо в этом отношении более откровенен, правда, он маскируется литературным приемом, сочиняя вымышленный диалог Леонардо с античным скульптором Фидием. Фидий называет Салаи одним из «любимых учеников» Леонардо и спрашивает: «Играл ли ты с ним когда-нибудь в «грязные игры», которые так любят флорентийцы?» На что Леонардо отвечает: «Много раз! Ты должен знать, что он был очень красивым юношей, особенно в возрасте пятнадцати лет». Ломаццо был хорошо информирован: он откровенно говорит о том, что Салаи стал сексуальным партнером Леонардо еще в подростковом возрасте. Фрейд считает, что гомосексуальная любовь к молоденьким мальчикам (или к по-мальчишески красивым юношам) является бессознательным переживанием собственного детства,

восполнением недостающей материнской любви. И снова мы сталкиваемся с проблемой идентификации: глядя в мальчишеское лицо Салаи, Леонардо подсознательно видит в нем самого себя в детстве. Мать Салаи тоже звали Катериной – еще одно звено запутанной психологической цепочки.

Мы с вами тоже можем заглянуть в лицо Салаи. Впрочем, здесь требуется определенная осторожность, так как некоторые рисунки называют его портретами, хотя в действительности они ими не являются. Самый ранний из подобных рисунков хранится в Виндзорской коллекции. Это флорентийская Мадонна с младенцем, написанная в то время, когда Салаи только появился на свет. Профиль бесполого юноши, также хранящийся в Виндзоре, не может быть портретом Салаи, поскольку этот рисунок датируется концом 80-х годов XV века.[472] Те рисунки, на которых действительно изображен Салаи, обладают весьма личностными характеристиками. Другими словами, в Салаи была та мужская красота, которую Леонардо всегда почитал за идеал и которая его привлекала.

Наиболее достоверными портретами Салаи можно считать двойные профили из Виндзорской коллекции. Один из них, правый, написан красным и черным карандашом на розоватой бумаге, второй, левый, – черными чернилами на белой бумаге. Салаи не похож на «Верроккьевых мальчиков с ранних картин Леонардо», по выражению Кеннета Кларка. У него округлый, чувственный подбородок, волосы подстрижены более коротко и завиваются более тугими колечками. Вспомните, что писал Вазари: «прекрасные курчавые волосы, которые вились колечками и очень нравились Леонардо». Удивительна ровная линия его лба – у Салаи вовсе не было переносицы. Судя по стилю и способу использования карандаша, рисунки были сделаны примерно в 1508 году, в начале второго миланского периода жизни Леонардо. На этих рисунках Салаи уже за двадцать. Мы видим вялого, изнеженного молодого человека, сохранившего обманчиво юношеский вид. У него тяжелые веки, из-за чего на лице застыло выражение смеси удивления и скуки. Такое лицо и сегодня можно увидеть на итальянских площадях или у юношей, пробирающихся на мотороллерах по узким улочкам итальянских городов.

·26·
ER VII

*Так выглядел Салаи. Профиль черными чернилами из Виндзорской коллекции (вверху). «Нарцисс» Больтраффио*

*Старик, глядящий на прекрасного юношу. 1497–1500*

Более ранний вариант этого же характерного профиля мы видим на рисунке, приписываемом Больтраффио. На нем изображен юноша, увенчанный гирляндой из дубовых листьев. Напоминает Салаи и гравюра фигуры андрогина в профиль, хранящаяся в Британском музее.[473] На гравюре сохранился логотип «ACHA. LE. VI.» (то есть «Академия Леонарди Винчи), что позволяет датировать ее концом 90-х годов XV века. Более

подробно об этой миланской «академии» мы поговорим позже. Все эти работы были выполнены в студии Леонардо и вполне могут являться вариантами утраченного рисунка художника, сделанного в то время. Два варианта «Нарцисса» Больтраффио ныне хранятся в Уффици и в Лондонской национальной галерее. На этих картинах мы видим тот же безбровый профиль и вьющиеся колечками волосы.

Если все это изображения Салаи, то он же изображен и на двойном портрете Леонардо, выполненном красным карандашом. Этот рисунок хранится в Уффици, и на нем мы видим ту же линию бровей и густую копну тугих кудрей. На юношу пристально смотрит лысый старик с характерным беззубым профилем. Правая рука старика словно лежит на плече юноши, но кисть не прорисована, и оба тела сливаются в единый торс, напоминая аллегорический рисунок Наслаждения и Боли. Этот рисунок также датируется концом 90-х годов XV века, и на нем Салаи изображен еще подростком. В этом первом признании чувствуется налет грустной комедии, самоуничижения и пафоса. Старик смотрит на любимого юношу и, словно в зеркале, видит в нем свою утраченную юность. В то время Леонардо было чуть за сорок. Его нельзя было назвать стариком, и тем не менее на этом рисунке (как и на многих других) он изображает себя глубоким старцем, лишившимся последних зубов. Возможно, такой образ является отражением сексуальной неуверенности: мужчина, который хочет быть любовником, оказывается старцем, годящимся юноше в отцы. В рисунке ощущается удивительная нежность старика к этому высокомерному мальчишке.

Из ловкого воришки, каким он был в 1490 году, Салаи вырос в стильного, красивого юношу. Леонардо по-прежнему благоволит своему избалованному любимчику. Записка, озаглавленная «Расходы Салаино» и датированная 4 апреля 1497 года, говорит о том, что Леонардо приготовил ему роскошный подарок – красивый плащ:

> «4 локтя серебряной парчи – 15 лир 4 сольди
> зеленый бархат для отделки – 9 лир
> ленты – 9 сольди
> малые кольца – 12 сольди
> за изготовление – 1 лира
> лента для шва впереди – 5 сольди».

И, подводя итог, Леонардо приписывает: «Салаи украл сольди». Судя по всему, речь идет о сдаче. Позднее Салаи крадет три золотых дуката, «которые, как он сказал, нужны ему для покупки пары розовых штанов с отделкой». Леонардо записывает

и деньги, данные в долг. Впрочем, иногда Салаи сам одалживает Леонардо небольшие суммы. В октябре 1508 года художник записал: «Я одолжил тринадцать скуди Салаи, чтобы дополнить приданое его сестры».[474] А далее идет описание дома за воротами Порта Верчеллина, подаренного Леонардо Мавром примерно в 1497 году. После отъезда художника из Милана в доме поселился отец Салаи, а затем этот дом перешел в собственность самого Салаи. Салаи сдавал и ремонтировал этот дом. Леонардо завещал дом Салаи и его наследникам.[475]

Отношения между Леонардо и Салаи строились на подарках. Судя по всему, Салаи отличался корыстолюбием: он с радостью принимал щедрость и доброту своего покровителя. Между ними случались ссоры, но всегда за ссорами следовало примирение. На листе из Атлантического кодекса мы читаем следующее: «Салаи, я хочу отдохнуть, так что никаких войн, никаких больше войн, потому что я сдаюсь» (эти слова написаны не рукой Леонардо. Они просто приписаны к списку покупок, словно человек, составлявший этот список, записал то, что услышал).[476] Но долгие отношения между Леонардо и Салаи были сложными и неоднозначными. Салаи был учеником, слугой, копиистом, любовником, спутником, доверенным секретарем, фаворитом, другом, оказывающим «добрые и приятные услуги», за которые Леонардо упомянул его в своем завещании. С момента их встречи летом 1490 года этот дурной мальчишка с лицом ангела стал неотъемлемой частью жизни Леонардо: его тенью.

# Охота на медведей

В воскресенье 15 апреля 1492 года, Леонардо отметил свое сорокалетие. Что он чувствовал в этот день, нам неизвестно. 12 октября 1492 года Колумб увидел впереди неизвестную землю – скорее всего, остров Уотлинг из группы Багамских островов, – а вскоре высадился на Гаити и Кубе. Никаких следов этого исторического события, потрясшего Европу в марте 1493 года после возвращения Колумба, в записках Леонардо мы не находим.

То, что Леонардо никак не откликнулся на открытие и исследование Нового Света, удивительно, поскольку этот человек по натуре своей был первооткрывателем.[477] Его собственный интерес к экзотическим путешествиям был довольно слабым. Он не стремился в далекие страны. Леонардо никогда не бывал южнее Рима, а Италию в первый и единственный раз покинул уже в возрасте шестидесяти четырех лет. (Считается, что в 1502–1503 годах он посетил Константинополь, но никаких свидетельств этого путешествия не сохранилось.) Леонардо был путешественником разума, или, если не впадать в патетику, можно сказать, что он мог совершить огромное путешествие, не уезжая на большое расстояние. Любая, самая обыденная поездка для человека такого интеллекта превращалась в длиннейшую дорогу, наполненную впечатлениями и образами – научными данными, которые следовало записать и осмыслить. Леонардо любил путешествовать – пешком или верхом на коне. Вспомните хотя бы его призыв к живописи): ты должен «покинуть свое городское жилище, оставить родных и друзей и идти в поля через горы и долины». Эти слова сохранил для нас Мельци, составив свой экземпляр «Суждений о живописи».

Глядя на север с крыши Миланского собора или с башен Корте Веккьа, Леонардо видел заснеженные пики альпийского массива Гринье. Мы знаем по меньшей мере о трех его поездках в Альпы. Возможно, были и другие. Самая ранняя поездка была совершена в начале 90-х годов XV века. По-видимому, цели этих поездок были сугубо инженерными – изучение водных потоков для осуществления проектов канализации, обследование минеральных отложений, заготовка дров. Но горы всегда восхищали Леонардо – достаточно вспомнить его «Мадонну с гвоздикой», написанную еще в 70-х годах XV века, и более поздние работы. Прогулки по Альпам оставили след в жизни художника. Здесь он мог забыть о городской жизни, полностью слиться с природой.

Все поездки начинались в городке Лекко на берегу озера.

Старинная дорога между Лекко и Миланом называется Каррайя-дель-Ферро, Железная дорога, поскольку по ней в Милан из рудников Вальсассины доставляли руду. Вид, открывающийся с этой дороги на северо-восток, на массив Гринье, удивительно похож на рисунки с горными пейзажами из Виндзорской коллекции. А Лекко вполне может быть альпийским двойником холмистых тосканских пейзажей, изображенных Леонардо на «Мадонне снегов». Городок в отдалении, обрамленный высокими пиками; озеро – возможно, Лаго-ди-Лекко – за ним, еле видное в густом тумане. В «Суждениях о живописи» Леонардо, говоря о том, что доступно живописцу и недоступно скульптору, упоминает о «дожде, за которым видны тучи, горы и долины».[478]

Эти рисунки были сделаны во время более поздних путешествий, но в записных книжках мы находим записи о путешествиях, совершенных Леонардо в начале 90-х годов XV века.[479] По-видимому, эти записи были сделаны сразу после поездки – на бумаге не осталось никаких следов, свидетельствующих о том, что она побывала в дороге, Леонардо пишет о поездке по Альпам вокруг озера Комо. И перед нами предстает его высокая фигура, возможно, окруженная спутниками, но всегда одинокая. Он бродит по горам, часто останавливаясь для того, чтобы сделать запись или набросок в одной из тех маленьких книжечек, которые он всегда носил «у пояса». Лаконичность записей, с одной стороны, говорит о том, что это практически репортаж, а с другой – еще раз доказывает острую наблюдательность Леонардо.

Над Лекко возвышаются горы южной части массива Гринье, самой высокой из которых является гора Манделло: «Самая высокая, голая скала, какую только можно найти в этой местности, это гора Манделло… В ее основании есть спуск к озеру в 200 шагов. Здесь всегда лед и ветер». Спуск в 200 шагов – это тропа для вьючных мулов, которую можно видеть и сегодня.[480] Она вьется по склону горы над Роньо вдоль течения реки Мериа. Там, где река разветвляется, тропа резко обрывается и спускается к гроту, который может быть тем самым, где бывал Леонардо.

К северу и востоку от массива Гринье находится район Вальсассина:

> «В Вальсассина, между Вимоньо и Интроббио, по правой стороне, когда поднимаешься по дороге из Лекко, ты увидишь реку Троджиа, которая падает с очень высокой скалы, и там, где она падает, она уходит под землю, и река здесь кончается. В трех милях дальше есть

медные и серебряные рудники возле места, называемого Прато Санто-Пьетро, и рудники железа и фантастические вещи… Здесь в изобилии растет *mapello*, и есть здесь огромные камнепады и водопады».

Трава *mapello*, упомянутая Леонардо, – это разновидность аконита, *Aconitus napellus*. Она и до сих пор растет здесь в изобилии, а местные жители называют ее *mapel*. Леонардо изобразил это растение на «Мадонне в скалах» у левого плеча Мадонны. Оно также является составной частью Леонардова «смертного дыма».

Все выше и дальше поднимается Леонардо. Вот он уже в Вальтеллине, в северо-восточной части берега озера Комо.

> «Вальтеллина, как ее называют, – это долина, окруженная высокими и ужасными горами… Это долина, через которую течет Адда, образуя первый поток после более чем 40 миль течения через Германию. В этой реке водится рыба, именуемая *temolo*, она живет на быстрине, и много ее можно найти на отмелях…
>
> В начале Вальтеллины находятся горы Бормио, ужасные и всегда покрытые снегом. Здесь водятся горностаи *[ermellini*, но скорее всего на такой высоте обитают лишь сурки]…
>
> В Бормио бьют горячие источники. Примерно в 8 милях выше Комо находится Плиниана, которая извергается и стихает каждые шесть часов, и ее извержения достаточно для работы двух мельниц, а когда она стихает, вода полностью пересыхает».[481]

Позже Леонардо вспомнит об этом Плиниевом источнике (странное поведение которого впервые описал Плиний Старший) в Лестерском кодексе: «Я видел сам, когда вода стихает, она опускается так низко, что ты смотришь на воду, словно в глубоком колодце».[482]

В своих заметках Леонардо пишет не только о природных явлениях региона. Его интересует суровый, но весьма разумный образ жизни горцев: земля здесь сложна в обработке, но плодородна, и плоды ее хороши на вкус. В Вальтеллине «они производят крепкое вино в больших количествах, но здесь так много скота, что местные жители скажут вам, что они производят больше молока, чем вина». И здесь есть «хорошие постоялые дворы», где можно отлично пообедать всего за несколько сольди: «Вино стоит не больше одного сольдо за бутылку, и фунт оленины одно сольдо, и солонина десять динаров, и масло

столько же, и можно получить корзину яиц за одно сольдо». Добавьте к этому хлеб (который «любой здесь может продать», а не только профессиональный пекарь), и вы получите отличную альпийскую трапезу, способную вернуть силы утомленным путешественникам. Да и порции здесь немалые: «Фунт здесь состоит из тридцати унций».

Самые дикие места, описываемые Леонардо, – это «долина Кьявенна» – другими словами, долина реки Мера. Эта река стекает с горы Кьявенна и впадает в озеро Комо. Гора находится почти на границе со Швейцарией, неподалеку от Сент-Морица.

> «В долине Кьявенна… есть очень высокие бесплодные горы с огромными скалами. Среди этих гор ты увидишь водяных птиц, называемых *marangoni* [бакланов, но это маловероятно; скорее всего, речь идет о диких гусях]. Здесь растут ели, лиственницы и сосны. Здесь водятся олени, дикие козлы, серны и ужасные медведи. Невозможно подняться на гору, не опускаясь на четвереньки. Крестьяне, когда выпадает снег, ходят здесь с огромными устройствами, заставляющими медведей падать со склонов».

Описание очень живое – люди, карабкающиеся по крутым склонам; птицы, порхающие между соснами. И «ужасные медведи», которых местные жители ловят с помощью устройств, заставляющих зверей *«traboccare giù»* – то есть буквально «сваливаться», «падать ничком». Скорее всего, Леонардо пишет об охотничьих ямах, *trabocchetto*. А под устройством он понимает систему ловчих тросов.

Сохранился рисунок головы медведя, сделанный Леонардо, и еще один, на котором, как считают, изображен идущий медведь. Впрочем, ни в одном случае нельзя с уверенностью сказать, живого ли зверя нарисовал художник.[483] «Идущий» зверь вполне может быть убитым и подвешенным специальным образом, как это делают современные охотники ради впечатляющих фотографий. Вывалившийся язык и закатившиеся глаза медведя говорят, что такое вполне возможно. Среди анатомических рисунков, хранящихся в Виндзоре, есть один, который называют «ступней монстра», но в 1919 году было установлено, что это задняя нога медведя. Этот рисунок также был сделан во время альпийской поездки Леонардо.[484] Для того чтобы увидеть медведя, художнику вовсе не обязательно было отправляться в Альпы. Этих зверей в изобилии доставляли в город: живых – для представлений, мертвых – меховщикам. И тем не менее эти

рисунки явно связаны с охотой на медведей в долине Кьявенна, в которой Леонардо принимал участие в начале 90-х годов XV века.

Во время другого путешествия в Альпы Леонардо поднялся еще выше и записал в своей книжке: «Синева, которую мы видим в воздухе, не есть его природный цвет». Это явление связано с атмосферными эффектами: «Это можно увидеть, и я сам это видел, и увидит любой, кто поднимется на вершину Монбозо». Мнения специалистов о том, какую гору Леонардо называл «Монбозо», расходятся. Скорее всего, это гора Роза (Монте-Роза), которую иногда называли Бозо (Монте-Бозо), от латинского *buscus*, то есть «лесистая». По-видимому, Леонардо поднимался по ее южному склону.[485] Самый высокий пик Монте-Розы (4700 м) был покорен только в 1801 году, но Леонардо и не утверждает, что поднимался на самую вершину. Он пишет, что был там в июле, но год не указывает. Даже в июле, лаконично замечает художник, лед был «внушительным».

Самая важная фраза этой записи – фраза, которая встречается во всех заметках, связанных с альпийским путешествием, – «Я сам это видел». Леонардо отлично мог бы понять великого врача Парацельса, который в 30-х годах XVI века писал: «Тот, кто хочет исследовать Природу, должен прочесть ее книги собственными ногами. Письму учатся по написанному, но Природе можно научиться только по земле. Одна земля – одна страница. Это кодекс Природы, только так следует переворачивать его страницы».[486]

# Отливка коня

Эта история мила сердцу любого книжного червя. В феврале 1967 года специалист по древней испанской литературе, доктор Джулиус Пиккус из Массачусетского университета, работал в Национальной библиотеке в Мадриде. Он разыскивал рукописи средневековых баллад, *cancioneros*. И вдруг он наткнулся на два скромных небольших тома (21 × 15 см), переплетенные в красную марокканскую кожу. Ученый с удивлением обнаружил в них рисунки и записи. На титульном листе на испанском языке XVIII века было написано: *«Tractados de fortificatión, mecanica y geometra»*, а в качестве автора указывался *«Leonardo da Vinci pintor famoso»*. Ученые давно знали, что в Национальной библиотеке Мадрида когда-то имелись рукописи Леонардо – они упоминались в нескольких ранних каталогах. Однако считалось, что они были утрачены или украдены. Но оказалось, что тома были неправильно промаркированы, что часто случается в больших старинных библиотеках: они просто потерялись на многочисленных полках.[487]

Самый ранний из трактатов, объединенных в два тома, представляет собой небольшую записную книжку, состоящую из семнадцати листов. Ныне она является последней частью Мадридского кодекса II. В ней содержатся детальные пояснения и инструкции по созданию коня Сфорца. Две датированные страницы позволяют примерно определить период, к которому относится книжка. Леонардо начал ее 17 мая 1491 года. В этот день он записал: «Здесь записи всего, что связано с бронзовым конем, ныне находящимся в работе». На другой странице, датированной 20 декабря 1493 года, Леонардо пишет о том, что коня следует отливать сбоку, а не сверху вниз.[488]

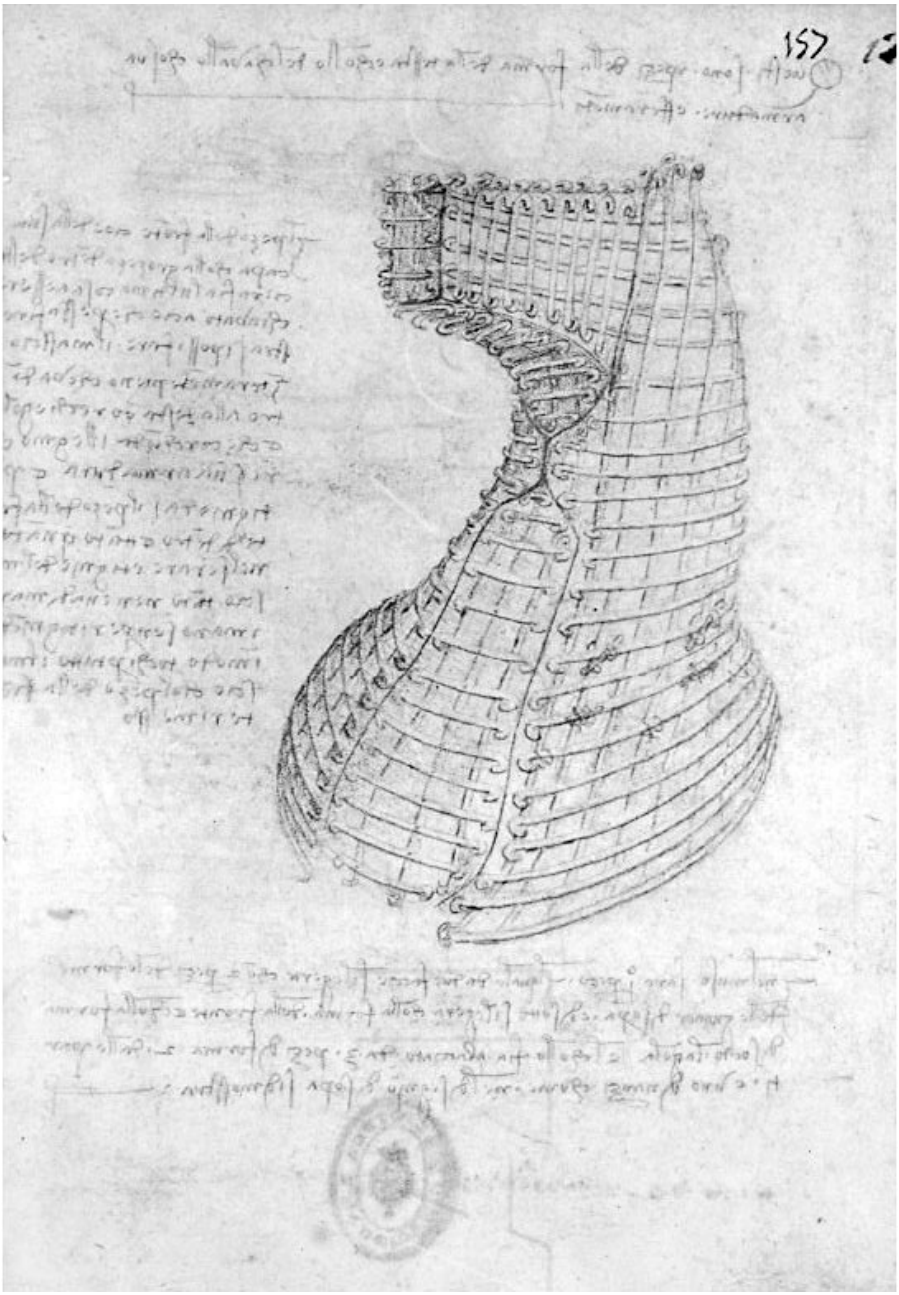
Создание коня Сфорца должно было состоять из трех этапов: изготовления полномасштабной глиняной модели; создания формы, воскового слепка модели, зажатого между двумя огнеупорными металлическими пластинами; и отливки статуи в бронзе с помощью приема «исчезающего воска» – воск растапливается, а расплавленная бронза заполняет пустоту между огнеупорными пластинами.[489] Как мы уже говорили, изначально Леонардо хотел поднять коня на дыбы – идея грандиозная, но совершенно неосуществимая. В июне 1490 года он увидел *Il Regisole* в Павии и изменил точку зрения, хотя прежняя идея все еще кажется привлекательной. На одном из рисунков отливки конь изображен поднявшимся на дыбы. Но на большинстве набросков и чертежей, в том числе и на тех, что сохранились в

Мадридской записной книжке, конь изображен идущим рысью. Судя по всему, на этом варианте художник и остановился. Набросок коня в стиле скульптуры из Павии сопровождается мантрой скульптора:

> Простое и сложное движение.
> Простая и сложная сила.[490]

В 1492 году Леонардо интенсивно работает над изготовлением формы для отливки коня. На листе из Виндзорской коллекции мы видим наброски формы из двух частей, а также план механизма, состоящего из шкивов и шестеренок и предназначенного, по-видимому, для подъема формы.[491] В Мадридских записных книжках мы находим технические рецепты.

> *Состав внутренности формы*
> Смешай грубый речной песок, золу, толченый кирпич, яичный белок и уксус вместе с землей – но испытай ее сначала.



*Армированная форма для отливки головы коня Сфорца, 1492*

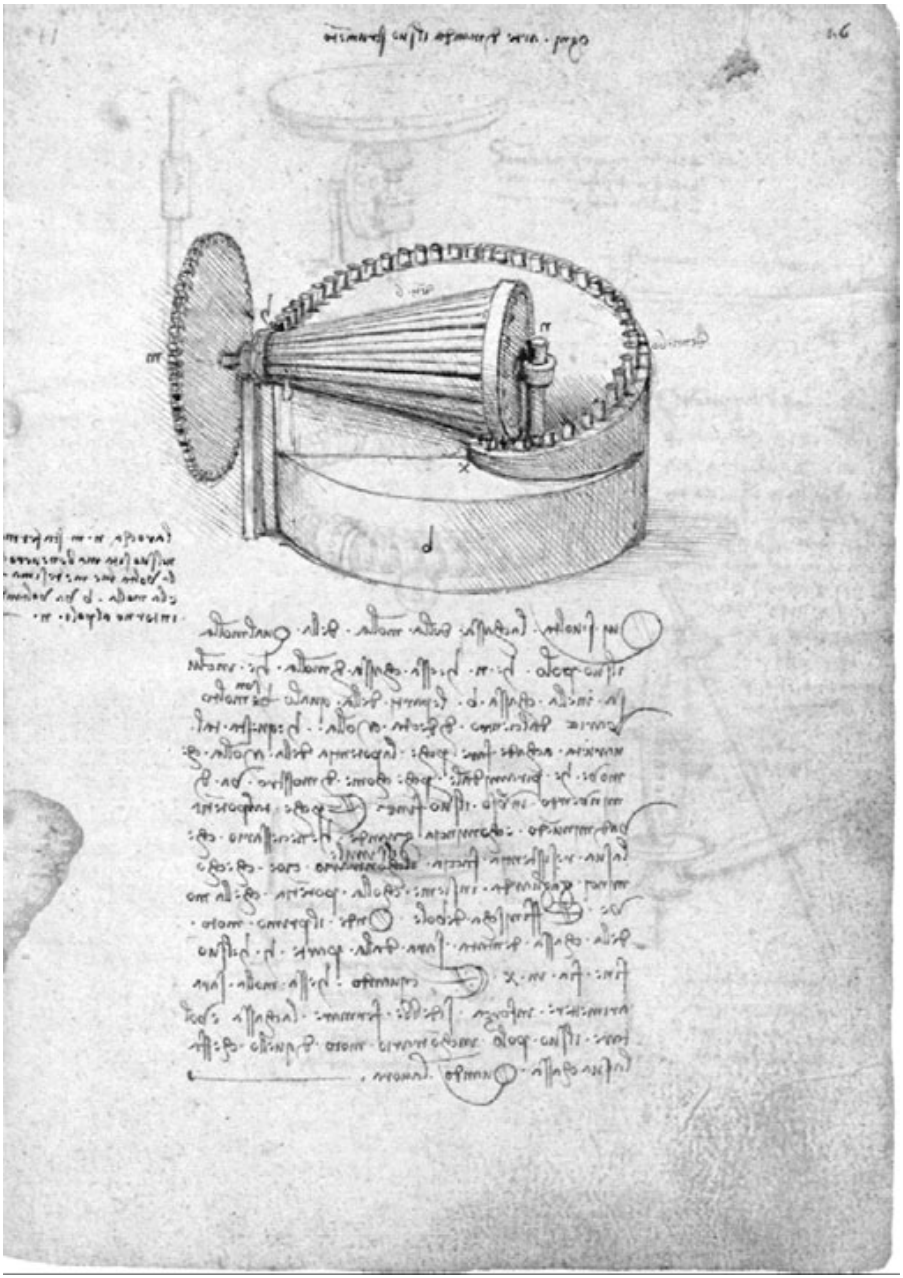
*Замачивание внутренности формы*

Как только ты нагреешь форму, смочи ее, пока она теплая, греческим дегтем, или льняным маслом, или терпентином, или топленым жиром. Попробуй каждое и выбери то, что подойдет наилучшим образом.

На тщательно проработанном рисунке красной охрой показана внешняя форма для отливки головы и шеи коня. Форма должна была скрепляться сложной сетью «арматуры» из дерева и железа.[492]

В жизнеописании флорентийского архитектора Джулиано да Сангалло Вазари пишет, что Сангалло обсуждал отливку коня с Леонардо, «заявляя о невозможности» выполнения этой задачи. Судя по документам, Сангалло действительно находился в Милане в октябре 1492 года.[493] «Невозможным» он, скорее всего, счел решение Леонардо отливать коня целиком, идущее вразрез с общепринятой практикой. Вазари полагал (ошибочно), что именно это и не позволило завершить работу над статуей: «Начал он его настолько огромным и довел до такого состояния, что закончить его уже так и не смог… ведь при такой величине и при желании отлить его из одного куска можно было предвидеть невероятные трудности…»

За техническими записями и наспех нацарапанными диаграммами кроется огромная работа. Корте Веккьа уподобилась кузнице Вулкана: печи, сушилки, лебедки, подъемные вороты. Все это напоминало рисунок артиллерийской фабрики, когда-то нарисованный Леонардо. При этом следует помнить монументальные размеры статуи. По словам Паоло Джиовио, вероятно, видевшего глиняную модель в детстве, она была «колоссальной». Измерения, записанные в Мадридской записной книжке, говорят, что от копыт до головы высота коня составляла 12 локтей, то есть 7,3 м. Длина между задней и поднятой передней ногами была примерно такой же. Конь Леонардо был втрое больше любого самого большого коня. На его отливку должно было уйти около 75 тонн бронзы.[494]



*Изучение ослабевающей силы рессоры из Мадридского кодекса I*

Глиняная модель коня была представлена в конце 1493 года в честь свадьбы племянницы Лодовико, Бьянки, и императора Священной Римской империи, Максимилиана Габсбурга. Свадебное торжество проходило в Милане, по-видимому, 30 ноября. По такому поводу было сочинено огромное множество официальных стихов, и в каждом упоминался конь как

величайшее достижение Лодовико. Бальдассаре Такконе пишет:

*Vedi che in Corte fa far di metallo*
*Per memoria del padre un gran colosso:*
*I'credo fermamente e senza fallo*
*Che Gretia e Roma mai vide el piu grosso.*
*Guarde pur come è bello quell cavallo:*
*Leonardo Vinci a farlo sol sè mosso…*

(Смотрите в Корте, как он [Лодовико] воздвиг великого колосса из металла в память о своем отце. Уверен, что ни в Греции, ни в Риме не видели статуи величественнее. Смотрите, как прекрасен этот конь: Леонардо да Винчи, один, создал его…)

Однако этому коню так и не суждено было воплотиться в бронзе. Такконе мог видеть только глиняную модель. Другой поэт, Ланчино Курцио, счел коня настолько правдоподобным, что адресовал свои строки изумленному зрителю.[495] А вот что пишет Вазари: «Те, кто видел огромную глиняную модель, которую сделал Леонардо, утверждают, что никогда не видели произведения более прекрасного и величественного».

20 декабря 1493 года, раздумывая над процессом отливки, Леонардо записывает: «Я решил, что коня следует отливать без хвоста, сбоку, потому что, если я буду отливать его сверху вниз, вода находилась бы всего в одном локте, и… поскольку отливка должна оставаться под землей в течение нескольких часов, голова, расположенная всего в одном локте от воды, могла бы подвергнуться влиянию влаги, и отливка была бы испорчена».[496] Речь идет о яме, в которой должна была изготавливаться отливка. Для отливки коня сверху вниз потребовалась бы яма глубиной 12 локтей, из-за чего голова коня оказалась бы слишком близко к подземным водам Ломбардской низменности.

Создание гигантского глиняного коня в 1492–1493 годах – это лишь часть инженерной работы Леонардо, доказательством чему служат великолепные рисунки из первого тома Мадридского кодекса. Эта записная книжка была начата 1 января 1493 года и велась в течение семи-восьми лет. На обложке Леонардо написал: *«Libro di quantita e potentia»* (Книга о количестве и силе). В других местах, говоря о «книге о механических элементах» и «технической книге о физике», он имеет в виду именно ее, поскольку иные книги нам неизвестны.[497] Мадридский кодекс I – великолепное руководство инженера, настоящая энциклопедия

промышленных устройств. Здесь есть и текстильный станок, и мельница для зерна, и прототип ветряной мельницы, и автоматический прядильный механизм с вращающимся колесом, и различные подъемные устройства, в том числе краны, способные самостоятельно разгружаться, когда груз коснется земли. Но это не просто книга изобретений. Вместо чертежа рабочей машины Леонардо иллюстрирует основной механический принцип, лежащий в основе ее работы, и показывает основные движения. Подход весьма систематический и практичный. Леонардо разбирает свои механизмы буквально по винтикам, вычерчивая цепные и ременные передачи, различные сочленения, роликовые и дисковые опоры… Это настоящий рай для исследователя, как восторженно назвал Мадридский кодекс первый его исследователь, Ладислаус Рети.

В записных книжках Леонардо упоминает и своих помощников. Немец Джулио (или Джулиус), который поступил к нему на службу в 1493 году, упоминается в заметке, посвященной дисковой опоре, поддерживающей горизонтальную ось: «Джулио говорит, что он видел два подобных колеса в Германии и они вращались вокруг вала».[498] Важную роль в этих исследованиях играл также металлург Томмазо Мазини, Зороастро. Несомненно, он принимал самое активное участие в работах над конем. Запись в одной из книжек Форстера говорит нам о том, что «маэстро Томмазо вернулся» в сентябре 1492 года. Возможно, он приехал из Флоренции с Джулиано да Сангалло, с которым Леонардо в следующем месяце «обсуждал невозможность» отливки коня. Томмазо, по-видимому, составил сплав металлов, использованный Леонардо для движущихся частей подшипниковой опоры. Материалом для них послужил тот самый «антифрикционный сплав», который был запатентован американским изобретателем Айзеком Бэббитом в 1839 году.[499]

Среди чертежей первого тома Мадридского кодекса есть и те, на которых показаны движущиеся части самого удивительного творения Леонардо – автомата, или робота, в виде вооруженного рыцаря. Этот рыцарь мог сгибать ноги в коленях, двигать руками и кистями рук, поворачивать голову. У него открывался рот, а автоматический барабан, установленный внутри механизма, позволял ему «говорить». Наброски головы и шеи этого «механического кавалера», *cavaliere meccanica*, сохранились и в записных книжках Форстера. Рыцарь выставлялся в Милане примерно в 1495 году.[500] В XVI веке такие автоматы приобрели огромную популярность на дворцовых праздниках, но рыцарь, созданный Леонардо, был первым из них. Сохранилось множество технических рисунков Леонардо, относящихся к концу 70-х годов

XV века, на которых показаны колесные платформы, снабженные рессорами и управляемые ведущим зубчатым колесом. Скорее всего, такие платформы использовались на флорентийских празднествах. На них могли находиться статуи или группы ряженых. Такая платформа вполне могла проехать небольшое расстояние. Реконструкция этого механизма, окрещенная журналистами «автомобилем Леонардо», была выставлена во флорентийском музее истории науки в апреле 2004 года. Увлечение Леонардо подобными проектами могло быть связано с одним из наиболее популярных творений Верроккьо – ангелочком, который передвигает часовую стрелку на часах Меркато-Веккьо.[501] Принцип часового механизма играет важную роль в автоматах Леонардо, хотя Марк Росхайм, специалист из НАСА, создавший рабочую модель робота-рыцаря, считает, что Леонардо пошел гораздо дальше: программный блок его робота – не что иное, как «первый в истории цивилизации программируемый аналоговый компьютер».[502]

Рыцарь являет собой воплощение гения Леонардо. В нем объединились знания механики, анатомии, скульптуры, театра. Леонардо создавал и другие подобные чудеса, в том числе и знаменитого механического льва, так поразившего в 1515 году французского короля Франциска I. Ломаццо говорит о том, что это создание «двигалось с помощью колес», и на мгновение читателю кажется, что ему объяснили принцип действия чудесного устройства.[503]

# «Катерина пришла…»

Летом 1493 года в Корте Веккьа пришла женщина по имени Катерина. В начале следующего года она по-прежнему остается в мастерской, поскольку Леонардо упоминает о ней в домашних записях. Затем, судя по всему, в 1495 году, мы находим запись о расходах на ее погребение, также сделанную Леонардо.[504] Мы не знаем, кем была эта женщина, но очень велик соблазн предположить, что речь шла о матери Леонардо, которой в 1493 году должно было быть за шестьдесят и которая с 1490 года овдовела.

Леонардо описывает ее приход следующим образом:

> В 6-й день июля.
> Катерина пришла в 16-й день
> Июля 1493.

Сразу бросается в глаза повторяемость, которая будет присутствовать и в записи о смерти отца, десятью годами позже. Этот психологический механизм был истолкован Фрейдом как «инерционность»: то есть такое состояние, при котором глубокие эмоции сублимируются или рассеиваются посредством простых повторяющихся действий и «незначащих деталей». «Психоаналитик, – пишет Фрейд относительно записи Леонардо, связанной со смертью отца, – мыслит иначе; для него даже малость выражает скрытые психические процессы; он давно узнал, что такое забывание или повторение знаменательно и что нужно благодарить «рассеянность», если она выдает скрытые в противном случае порывы». Таким образом, «инерционность» становится сродни знаменитой «фрейдистской оговорке», то есть лингвистическая ошибка выдает скрытый смысл сообщения.[505]

Счет за погребение Катерины составлен чисто по-бухгалтерски. Судя по всему, Леонардо сознательно стремился сосредоточиться на «незначащих деталях»:

*Погребальные расходы для Катерины*

| | | |
|---|---|---|
| 3 фунта воска | | 27 сольди |
| За похоронные дроги | | 8 с |
| Покрывало на дроги | | 12 с |
| За несение и установку креста | | 4 с |
| За несение гроба | | 8 с |
| Для 4 священников и 4 служек | | 20 с |
| Колокол, книга и губка | | 2 с |
| Для могильщиков | | 16 с |
| Старосте *(antiano)* | | 8 с |
| За разрешение от властей | | 1 с |
| | [Подытог] | 106 с |
| Доктор | | 5 с |
| Сахар и свечи | | 12 с |
| | [Всего] | 123 с |

Похороны были самыми обычными. Расходы лишь немного превысили 6 лир – в 1497 году Леонардо потратил в четыре раза больше на плащ из серебристой парчи для Салаи. Количество воска для свеч всего 3 фунта. Для собственных похорон Леонардо завещал использовать 40 фунтов (10 фунтов воска «в толстых свечах», которые должны были быть установлены в каждой из четырех церквей).

Мы не можем с уверенностью утверждать, что эта Катерина была матерью художника, но если нет, то кто же это? Судя по записным книжкам Леонардо, его всегда окружали только мужчины – помощники, ученики, слуги. Катерина юридически не могла быть его ученицей. Вряд ли она могла быть опытной помощницей. Единственная роль, которая ей подошла бы, – служанка: кухарка и экономка, кто-то вроде Матюрины, прислуживавшей Леонардо во Франции. Таким образом, у нас появляется два варианта. Катерина из Миланской записной книжки могла быть либо неизвестной женщиной, служившей в течение двух лет экономкой Леонардо, либо его овдовевшей матерью, решившей провести последние годы жизни рядом с сыном. В таком случае она смогла в какой-то мере почувствовать его успех и отойти с миром в 1495 году в возрасте примерно 68 лет. Любой из этих вариантов кажется достоверным – вы можете выбрать тот, который вам больше по душе. Некоторые считают, что скромность похоронного обряда говорит о низком положении женщины, но Катерина была обычной тосканской крестьянкой. Вряд ли она могла претендовать на иное погребение. Всю жизнь она тяжко трудилась на маленькой ферме в Кампо-Зеппи. Подобное погребение, простое, но достойное, вполне соответствовало ее положению.

Просматривая Кодекс Форстера III, где записано прибытие Катерины, замечаешь, что Леонардо пребывает в философском настроении. Он формулирует свои мысли максимами, среди которых мы находим следующие:

> Мудрость есть дочь опыта…
>
> Наивысшая глупость человека заключается в том, что он лишает себя многого, чтобы не нуждаться в будущем, и жизнь его проходит, прежде чем он успевает насладиться тем, ради получения чего так упорно трудился.
>
> Кажется, что здесь природа для многих животных была скорее мачехой жестокой, нежели матерью, а для некоторых не мачехой, а матерью сердобольной.
>
> Необходимость – наставница и пестунья природы. Необходимость – тема и изобретательница природы, и узда, и вечный закон.
>
> Зеркало очень чванилось, ибо в нем, сзади, отражалась царица; когда же та ушла, то осталось одно зеркало.
>
> Растение жалуется на сухую и старую палку, которая торчит у него сбоку, и на сухие палки, обступившие его кругом. Но та держит его прямо, а эти охраняют от дурного соседства.[506]

В 1493–1494 годах Леонардо писал и в трех записных книжках, которые ныне составляют Парижскую книжку MS H. И здесь мы тоже находим такие же философские размышления:

> Не лги о прошлом…
>
> Всякое зло оставляет горечь в памяти, кроме величайшего – смерти, которая разрушает память вместе с жизнью.[507]
>
> Подобные замечания буквально рассыпаны по страницам записных книжек Леонардо, но в некоторых их больше, чем в других. И больше всего в то время, когда загадочная Катерина живет вместе с ним в Корте

Веккьа. Образы матери, мачехи, правительницы, королевы, темы воспоминаний, быстротечности жизни и смерти связаны с этой женщиной, и это еще более убеждает меня в том, что рядом с Леонардо в тот момент была его мать. Мать и сын соединились на закате ее жизни, и все чувства вышли на поверхность.

## Эхо войны

В 1494 году помимо подготовки к отливке коня Сфорца, споров относительно «Мадонны в скалах», переосмысления своих отношений с матерью и решения сложных механических задач Леонардо живет простой, повседневной жизнью, в которой есть место работе и удовольствию. И свидетельством тому могут служить его записные книжки:

| | | |
|---|---|---|
| 29 января 1494 — | ткань на штаны | 4 лиры 3 сольди |
| | подкладка | 16 сольди |
| | за шитье | 8 сольди |
| | яшмовое кольцо | 13 сольди |
| | кристалл *(pietra stellata)* | 11 сольди. |

2 февраля 1494 – В Сфорцеска [летнем дворце Лодовико в Виджевано] я расписал 25 ступеней каждая по 2/3 локтя и восемь локтей шириной.

14 марта 1494 – Галеаццо пришел жить со мной, согласившись платить 5 лир в месяц за свои расходы… Его отец дал мне 2 рейнских флорина.

20 марта 1494 – Виноградники в Виджевано… Зимой они покрыты землей.

6 мая [? 1494] – Если ночью поместишь ты глаз между светом и глазом кошки, то увидишь, что глаз кошки светится.

| [1494 — Оценка работ по декорации, вероятно в Виджевано:] | |
|---|---|
| равно: за каждый малый свод | 7 лир |
| расходы на лазурь и золото | 3½ лиры |
| время | 4 дня |
| За окна | 1½ лиры |
| Карниз между окнами | 6 сольди за локоть |
| Равно: за 24 картины из римской истории | 14 лир за каждую |
| Философы | 10 лир |
| За пилястры, одна унция лазури | 10 сольди |
| За золото | 15 сольди (72). |

Леонардо работал в Виджевано в качестве художника по интерьеру. Его пригласили также для работы иного рода – для создания пропагандистских политических гербов. Таким образом Леонардо становится своеобразным имиджмейкером Мавра. Популярность Лодовико падала. В клановом мире политики

эпохи Кватроченто всегда находились те, кто чувствовал себя исключенным и обиженным, и число таких людей в Милане постоянно росло. Стремление Лодовико к абсолютной власти стало очевидно. Джан Галеаццо и Изабелла жили в мрачной крепости Чертоза в Павии. Здоровье юного герцога постоянно ухудшалось. Лодовико испортил отношения с королем Неаполя, недовольным подобным обращением с собственной внучкой. Лодовико всячески сближается с императором, который вправе провозгласить его законным герцогом, – полмиллиона дукатов, полученных в приданое за племянницей Лодовико Бьянкой, должны были склонить императора к желанному решению.

Различные наброски Леонардо вполне можно считать эскизами политических гербов, призванных подчеркнуть, что Лодовико – единственный человек, достойный управлять герцогством, и никаких сомнений в этом быть не должно. На одном наброске мы видим собаку, атакующую агрессивного вида змею. Девиз гласит: *«Per non disobbedire»* – «Подчинись».[508] Змея (геральдический символ Висконти) – это Милан. Собака традиционно считается символом верности и преданности. Герб должен был показать всем, что Милан должен подчиниться своему законному стражу Лодовико. Свиток на шее собаки должен был подчеркнуть, что Лодовико получает власть совершенно законно. На другом наброске изображено сито с девизом *«Non cado per essere unito»* – «Я не паду, потому что я – един». И снова Леонардо призывает к политическому единству.[509]

Сохранились также аллегорические композиции, отличающиеся от гербов, например «Мавр с очками, и Зависть, изображенная вместе с Лжесвидетельством, и Справедливость черна к Мавру».[510] Этот лист ныне хранится в коллекции Бонна в Байонне. Чернолицый Мавр держит очки, символ истины. Он повернулся к Зависти, которая держит флаг, на котором изображена птица, пронзенная стрелой. По-видимому, это набросок для пропагандистского представления – костюмированная, трехмерная аллегория. Сходное изображение мы находим в более поздней записной книжке, относящейся к 1497 году: «Мавр в виде Счастья, с обращенными вперед волосами, одеждами и руками, и мессер Гуальтьери (Гуальтьери Баскапе, казначей герцога), подходя к нему спереди, почтительным движением касается нижнего края его одежды». «Бедность в устрашающем обличье» – женщина, напоминающая Зависть, Клевету и т. п., – изображена бегущей «за юношей, и Мавр прикрывает его полой плаща и золоченым жезлом угрожает этому чудовищу».[511] Леонардо упоминает о Баскапе во

фрагменте черновика письма 1495 года с жалобами на невыплаченные деньги: «Возможно, ваша светлость не отдали приказа мессеру Гуальтьери, полагая, что у меня достаточно денег…»[512]

Политические гербы и аллегории весьма тривиальны по рисунку и глубоки по внутреннему смыслу. По-видимому, участие в политической пропагандистской кампании Лодовико было не самой приятной стороной работы Леонардо в Милане. Однако он стремился возвыситься при дворе своего покровителя и был готов ради этого на определенные жертвы. Он пошел на сотрудничество с Лодовико точно так же, как позднее решился на подобное в отношении безжалостного военачальника Чезаре Борджиа. Да, конечно, от этого сотрудничества зависела его жизнь, но надо сказать, что Леонардо всегда была свойственна определенная политическая индифферентность. Он был человеком без иллюзий. Леонардо понимал суровую реальность власти и научился жить с этим. Когда Фортуна приходит, ее нужно хватать за волосы – ни мгновения не мешкая, «ибо позади она лысая». Возможно, двойственные чувства художника нашли свое выражение в гербе, изображающем ежевичный куст, с девизом: *«Dolce e egro e pungente»* – «Сладкий и горький и тернистый». Над гербом написано слово *more*, то есть ежевика. Это слово одновременно напоминает нам об *amore*, то есть любви, и о Мавре – Иль Моро. И ассоциации эти трудно игнорировать. Возможно, в этом гербе выразилась личная горечь художника, вынужденного быть на содержании у деспота.[513]

15 сентября 1494 – «Джулио начал замок для моей студии».[514]

Мастера, умевшие изготавливать замки, в Милане пользовались огромной популярностью. Страна была наводнена иностранными солдатами – французские войска двигались на завоевание Неаполитанского королевства. Лодовико принял французов, поскольку они были его союзниками в борьбе против враждебно настроенных неаполитанцев. Лодовико и Беатриче в Павии торжественно и гостеприимно принимали французского короля Карла VIII. Браваду одного из французских генералов, герцога Орлеанского, оставили без внимания. Бабушка герцога была из рода Висконти, и теперь он предъявлял свои права на Милан. Впрочем, герцог уже получил достаточно – ему досталась Генуя. В это время в Павии умирал юный герцог Джан Галеаццо. Король Карл навестил его и выразил свое сочувствие. Короля поразила герцогиня Изабелла, которая со слезами молила его сжалиться над ее отцом, Альфонсо, ставшим после смерти

Ферранте королем Неаполитанского королевства. «Ей стоило бы просить за себя, столь юную и прекрасную», – замечает историк Филипп де Коммин, состоявший в свите короля. В последние дни Джан Галеаццо, как никогда, казался рабом Лодовико – «будучи прикованным к смертному одру собственным дядей, который в то же время развлекался в роскоши подле французского короля». Юный герцог спрашивал у приближенных Мавра, «думают ли они, что его светлость Мавр желает ему выздоровления и сожалеет о его болезни».[515]

21 октября 1494 – Джан Галеаццо умирает в крепости Чертоза в Павии. Ему было всего 25 лет. Сразу же поползли слухи о том, что он был отравлен Лодовико.

22 октября 1494 – Лодовико провозглашен герцогом в замке Кастелло Сфорцеско.

1 ноября 1494 – Эрколь д'Эсте, герцог Феррары, тесть Лодовико, прибывает в Милан. Он, как и многие, встревожен сближением Лодовико с французами. Феррарский герцог всеми средствами укрепляет свою оборону, чтобы противостоять французскому вторжению (или вторжению венецианцев, также мобилизовавшихся перед лицом французской угрозы). Герцог был одним из главных кредиторов Милана – Лодовико задолжал ему около трех тысяч дукатов. Находясь под давлением, Лодовико предложил герцогу Феррары «дар»: большое количество бронзы, из которой можно было отливать пушки.

17 ноября 1494 – дипломат при миланском дворе пишет:

> «Герцог Феррары… приказал маэстро Занину ди Альберджето изготовить для него три маленькие пушки, одну во французском духе и две в другом духе. Он получил от герцога [то есть Лодовико] в дар 100 мейр металла, который был приобретен для производства коня в память герцога Франческо. Металл был доставлен в Павию, а оттуда по реке По в Феррару. Упомянутый маэстро Занин сопровождал герцога в Феррару, чтобы делать там артиллерию».[516]

Этот дипломатический отчет говорит о том, что бронза, приобретенная для отливки коня, пошла на другие цели. Это стало ужасным ударом для Леонардо и его студии. Леонардо не мог не почувствовать шутки судьбы: великий конь для полководца превратился в настоящее оружие. Насколько хрупкими и незначащими становятся произведения искусства перед лицом реальной войны!

Примерно в то же время Милана достигают новости из Флоренции: французские войска стали лагерем у стен города.

Пьеро ди Медичи – сын и наследник Лоренцо – подписал позорный договор, по которому французы получали контроль над Пизой и другими флорентийскими территориями. Граждане Флоренции взбунтовались. 9 ноября Пьеро и двое его братьев, Джованни и Джулиано, пешком выскользнули из ворот Порта Сан-Гало, чтобы укрыться в монастыре в Болонье. Медичи пали. Бунтовщики ворвались во дворец Медичи, круша все на своем пути. Очень скоро все это повторится вновь, когда город поддастся влиянию фанатического священника Джироламо Савонаролы. Страстный доминиканец проведет во Флоренции собственные реформы, яростно обличая роскошь, в которой погрязли Медичи и их приспешники. Во Флоренции запылали костры «сожжения суеты», в которых исчезали бесценные картины, книги и рукописи.

Год, который начался для Леонардо вполне благоприятно, закончился горькими отголосками войны в родном городе и крушением мечты о создании великого коня Сфорца. Запершись в своей студии в Корте Веккьа, он пишет письмо Лодовико, но страница, на которой он писал, сохранилась лишь частично. Лист был разорван по вертикали, и на сохранившейся части мы видим лишь обрывки предложений.

> «И если какие-то другие вознаграждения будут предложены мне некими…
>
> В награду за мою службу, поскольку я не…
>
> Не мое искусство, которое я хотел бы изменить…
>
> Мой повелитель, я знаю, что мысли вашей светлости заняты… Напомнить вашей светлости о моих малых нуждах, и искусство, вынужденное молчать…
>
> Что для меня оставаться безмолвным означает заставить вашу светлость думать…
>
> Моя жизнь в вашем распоряжении, оставаясь всегда готовым к подчинению…
>
> О коне я не говорю ничего, поскольку знаю, что времена…»

И так далее вплоть до последних жалобных строк:

> «Вспомните о вознаграждении за роспись комнат…
>
> Я обращаюсь к вашей светлости только для того, чтобы попросить вас…».[517]

Но достаточно. Теоретически это письмо могло быть разорвано в любое время до составления Атлантического кодекса (Помпео Леони собрал бумаги Леонардо в 80-х годах XVI века).

Но мне хочется думать, что Леонардо сам разорвал жалобное письмо и с удовлетворением смотрел, как клочки летят с крыши Корте Веккьа. Более никто не смеет тревожить художника в его студии.

# «Тайная вечеря»

В 90-х годах XV века будущий писатель Маттео Банделло подвизался послушником в доминиканском монастыре Санта-Мария-делле-Грацие в Милане. Его дядя Винченцо был назначен здесь настоятелем. Именно тогда Банделло наблюдал за работой Леонардо да Винчи, расписывавшего северную стену монастырской трапезной. Леонардо трудился над величайшим шедевром эпохи Сфорца – над «Тайной вечерей» (см. иллюстрацию 17).

> «Он приходил очень рано, поднимался на леса и приступал к работе. Иногда он оставался там с рассвета до заката, ни разу не опустив кисти, забывая есть и пить, рисуя без роздыху. А порой он два, три или четыре дня не прикасался к кисти, но проводил по нескольку часов в день перед своим творением, скрестив руки, рассматривая критично собственное творение. Я также видел его охваченным некой страстью в разгар дня, когда солнце стояло высоко. Он покидал Корте Веккьа, где работал над своим великолепным глиняным конем, и направлялся прямо в Санта-Мария-делле-Грацие, не ища тени, и поднимался на леса, хватал кисть, делал один или два мазка и потом удалялся снова».[518]

Банделло написал это через много лет после написания «Тайной вечери». В его описании есть некоторые неточности. По-видимому, Леонардо начал свою работу в 1495 году и никак не мог в это время работать над глиняным конем, который в 1493 году уже был представлен публике. И тем не менее Банделло удалось удивительно точно описать маэстро за работой. Мы чувствуем ритм его творчества, неожиданные приливы вдохновения, сменявшиеся упадком сил и часами безмолвных раздумий (наверняка не нравившимися тем, кто платил за работу). А насколько живым видим мы Леонардо, спешащего по залитым солнцем улицам, не думая об укрытии и не замечая ничего вокруг, чтобы реализовать идею, только что пришедшую ему в голову. «Один или два мазка» напоминают нам об удивительной природе его творчества. На огромной стене трапезной тысячи таких мазков, знаменующих решение тысяч крохотных проблем, тысячи микроскопических решений. Всемирно известная картина кажется абсолютно очевидной – неужели что-то могло быть иначе? – но художник боролся за

каждый ее дюйм.

Церковь Санта-Мария-делле-Грацие находится за старыми воротами Порта Верчеллина, к западу от замка. В течение нескольких лет это была настоящая строительная площадка. В 1492 году были разрушены хоры и апсида, чтобы освободить пространство для новой кафедры и купола, спроектированных Браманте. Одновременно было решено увеличить прилегающие помещения монастыря. Обновление трапезной было завершено к 1495 году – эта дата стоит на фреске «Распятие» Донато ди Монторфано, написанной на южной стене. Работа над «Тайной вечерей», написанной на противоположной стене, началась в том же году. Программа реконструкции монастыря была оплачена Лодовико, намеревавшим сделать эту церковь будущим мавзолеем Сфорца, великим монументом герцогской династии. Эти мысли становились более навязчивыми после неожиданной смерти в 1497 году его жены Беатриче и его дочери Бьянки. Мавр тяжело переживал эти утраты и стал чрезвычайно религиозен: финансирование реконструкции церкви делле-Грацие имело под собой и эмоциональные причины. Лодовико часто обедал в трапезной. Великая роспись Леонардо – технически ее нельзя считать фреской, поскольку она написана маслом, – являлась главной жемчужиной проекта Сфорца: прекрасная современная работа должна была увенчать эту элегантную модернизацию.[519]

Чтобы проследить историю создания «этого беспокойного шедевра», по выражению Буркхардта, нужно обратиться к листу из Виндзорской коллекции, на котором пером и чернилами художник набросал композиционный план будущей росписи.[520] Композиция вполне традиционна для подобного сюжета – Иуда чуть в стороне, показанный со спины, святой Иоанн, дремлющий рядом с Христом, – напоминание о том, как он «склонился на грудь Иисуса», когда тот рассказал о грядущем предательстве. Обе фигуры в окончательном варианте были изменены.

На том же листе сохранилось еще два рисунка. На наброске в левой части мы видим десять фигур: по-видимому, лист сохранился не полностью, и трех фигур на нем недостает. За группой эскизно набросаны арки – первые мысли о фоне росписи, той «горнице», где и проходила трапеза. На эскизе в правой части листа показаны четыре фигуры. По-видимому, это набросок Христа и Иуды. Здесь Леонардо сосредоточивается на драматическом моменте идентификации: «Он же сказал в ответ: опустивший со Мною руку в блюдо, этот предаст Меня» (Мф. 26: 23). Иуда поднялся со стула и наклонился вперед, его рука все еще в блюде. Рука Христа написана в двух положениях –

поднятая, словно направленная вперед, и опущенная в блюдо вместе с рукой предателя. Небольшой набросок поражает интенсивностью эмоций, внутренней силой и драматизмом – призрачный момент контакта. Сосредоточившись на этом моменте, Леонардо отходит от традиционных изображений Тайной вечери, избрав в качестве темы явление евхаристии.

Еще один элемент небольшого эскиза – фигура дремлющего святого Иоанна. Рука Христа лежит на его спине, и в этом жесте чувствуется бесконечная нежность, имеющая под собой религиозные основания, – Иоанн был возлюбленным учеником Иисуса. Однако в атеистических кругах к этой фигуре относятся более скептически, истолковывая Иоанна, «склонившегося на грудь Иисуса», в гомосексуальном плане. Среди богохульств, приписываемых Кристоферу Марло сто лет спустя, были и его слова о том, что Христос любил Иоанна «необычной любовью» и «использовал его как грешники Содома». Тут же вспоминается и эпизод с Сальтарелли, а также официальный запрет на использование женственных юных натурщиков для изображения ангелов и Христа в детстве. В окончательном варианте Леонардо разделит эти фигуры, хотя из всех учеников Христа Иоанн останется самым юным и самым прекрасным.

Более поздний эскиз «Тайной вечери» хранится в Венецианской академии. Это набросок сангиной, который позднее был обведен чернилами другой рукой.[521] Он кажется более грубым, возможно, из-за обводки, но сразу заметно, что композиционный ритм картины изменился. Теперь ученики разбиты на группы, черты их лиц прописаны более тщательно, все они перечислены в подписи к эскизу (Филипп упомянут дважды). Но Иуда по-прежнему изображен в стороне, а Иоанн все так же дремлет.

Чувствуется, что Леонардо долго раздумывал над концепцией картины. Небольшие наброски, сделанные на скорую руку, показывают поиск художника – писать так или иначе? Но, как это часто бывает у Леонардо, корни росписи уходят гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Хотя эти наброски являются первыми, предназначенными для росписи миланской церкви, три эскиза, датированные 1480 годом, также можно считать связанными с темой Тайной вечери. Это рисунок группы, сидящей за столом, набросок фигуры, опустившей голову на руки, и изображение Христа, указывающего пальцем на роковое блюдо.[522] Эти наброски нельзя считать эскизами к «Тайной вечере»: группа за столом – не апостолы, а просто пять мужчин, собравшихся вместе и оживленно беседующих между собой. Возможно, Леонардо изобразил сельский праздник. Но что-то

заставило Леонардо на том же листе нарисовать Христа в момент евхаристии. И мысль эта пятнадцать лет спустя воплотилась в великой миланской росписи.

Композиционные эскизы, хранящиеся в Виндзоре и Венеции, показывают, что интерес Леонардо сместился к отдельным фигурам. Об этом же говорит знаменитый цикл эскизов голов, сделанных преимущественно сангиной. Этот цикл хранится в Виндзорской коллекции. Многие эскизы прописаны очень тщательно. Перед нами появляется целая галерея апостолов: Иуда, Петр, святой Иаков Праведный, святой Филипп (Иаков и Филипп явно написаны с одного и того же натурщика, хотя в самой росписи они наделены разными чертами). Сохранился великолепный эскиз рук святого Иоанна и рукава одеяния святого Петра.[523] Эти эскизы в Кодексе Форстера снабжены краткими пояснениями – моделью для руки Христа был некий Алессандро из Пармы, у «Кристофано да Кастильоне, который живет в Пьета, хорошая голова». Сохранилась запись, озаглавленная просто *crissto*. Под этим словом Леонардо пишет: «Джованни Конте, из дома кардинала Мортаро». Возможно, это имя того, кто позировал для фигуры Христа. Хорошо информированный Луиджи Арагонский, видевший роспись в 1517 году, написал, что некоторые из апостолов представляли собой «настоящие портреты миланских придворных и знатных горожан».[524]

*Эскизы к «Тайной вечере». Вверху: ранние композиционные наброски из Виндзорской коллекции. Внизу: эскизы головы Нуды (слева) и святого Иакова Старшего (справа)*

В известной записи Леонардо перечисляет реакции некоторых апостолов на слова Христа:

> «Один, который испил, оставляет чашу на своем месте и поворачивает голову к говорящему.
>
> Другой сплетает пальцы своих рук и с застывшими бровями оборачивается к товарищу; другой, с раскрытыми руками, показывает ладони их, и поднимает плечи к ушам, и открывает рот от удивления…
>
> Еще один говорит на ухо другому, и тот, который его слушает, поворачивается к нему, держа нож в одной руке и в другой – хлеб, наполовину разрезанный этим ножом. Другой, при повороте, держа нож в руке, опрокидывает этой рукою чашу на столе…
>
> Другой наклоняется вперед, чтобы видеть говорящего, прикрывая глаза рукой…»[525]

Некоторые фигуры именно так и изображены на

окончательном варианте росписи: например, святой апостол Андрей с белой бородой (третий слева) показывает ладони и приподнимает плечи. Другие фигуры также претерпели изменения. Мужчина, который поворачивается с ножом в руке (святой Петр), отдален от человека, который опрокидывает чашу, а этот последний превращается в человека (Иуду), опрокинувшего солонку. Лишь один из описанных Леонардо жестов сохранился на первом композиционном наброске из Виндзорской коллекции: в малой группе фигура, расположенная между Христом и Иудой, «прикрыла глаза рукой».

Эмоциональная динамика, равно как и композиционное планирование, вскрывает радикально новую концепцию Леонардовой «Тайной вечери», нарушающей правила, существовавшие еще со Средних веков, когда было принято располагать апостолов за столом линейно. Во Флоренции можно увидеть фрески Таддео Гадди, Андреа дель Кастаньо, Фра Анджелико и Доменико Гирландайо.[526] Элегантная, почти томная фреска Гирландайо в трапезной монастыря Оньисанти была завершена незадолго до отъезда Леонардо в Милан. Леонардо же решительно нарушает стройный ряд трапезничающих. Перед нами настоящая волна. Пьетро Марани сравнивает композицию «Тайной вечери» с оптическими диаграммами из Парижской записной книжки MS C.[527] Волны образуют четыре подгруппы, каждая из которых состоит из фигур трех апостолов. Леонардо выявил уникальный драматический момент: не описание евхаристии, не обличение Иуды, но первый шок после слов Христа:

«Истинно говорю вам, что один из вас предаст Меня.

Они весьма опечалились…» (Мф. 26: 21–2)

Отсюда и новая гибкость композиции – почти кинематографическая. Это момент, который несет в себе целую историю. Это отлично почувствовал один из первых комментаторов, видевших роспись, Лука Пачьоли. В посвящении к своей книге *Divine proportione*, датированном 14 декабря 1498 года, он пишет:

> «Невозможно представить большего внимания апостолов при звуках голоса неизреченной истины, который говорит: *«Unus vestrum me traditurus est»*. Своими поступками и жестами они словно говорят между собой, один с другим, а тот с третьим, все охвачены подлинным чувством изумления. Так написал их наш достойный Леонардо своей нежной рукой».[528]

Описание Пачьоли интересно тем, что сам он в то время был

очень близок с Леонардо. По-видимому, в его описании использованы собственные слова художника – «внимание» и «изумление», концентрация внимания на Христе и взаимодействии между апостолами. Так и была задумана картина: фигуры на ней были изображены не в ряд, но волнами, разговаривающими *«l'uno a l'altro e l'altro a l'uno»*.

И потом наш взгляд обращается на Иуду. Это настоящий злодей. На эскизе из Виндзорской коллекции он изображен уродливым, почти гротескным. И тем не менее в этом профиле чувствуется сожаление о сделанном и отвращение к самому себе. Профиль исполнен подлинного трагизма и христианского прощения. (Во время недавно проведенной реставрации росписи открылись детали лиц, скрытые более поздними наслоениями. Лицо Иуды стало больше напоминать подготовительный эскиз, чем до реставрации.) Иуда отпрянул от слов Христа, несмотря на то что его рука по-прежнему тянется к куску хлеба на блюде.

С лицом Иуды на «Тайной вечере» Леонардо связана знаменитая история, которую приводит Вазари в своих «Жизнеописаниях». Настоятель церкви делле Грацие постоянно приставал к Леонардо, «чтобы он закончил эту роспись», и жаловался на леность художника герцогу. В ответ Леонардо сказал Лодовико, что он не может найти лицо, ужасное настолько, чтобы изобразить Иуду. И если ему не удастся найти подходящего натурщика, то он «всегда может воспользоваться головой этого настоятеля, столь назойливого и нескромного». Эти слова рассмешили герцога, а «посрамленный бедный настоятель стал усиленно торопить пололь щиков своего сада и оставил в покое Леонардо». Это один из многочисленных анекдотов Вазари, в которых есть зерно истины или по крайней мере свидетельства очевидцев. Та же история рассказана Джамбаттистой Джиральди Чинтио в книге *Discoursi*, опубликованной в 1554 году, а Чинтио услышал ее от своего отца, Кристофоро Джиральди, феррарского дипломата, лично знакомого с Леонардо по Милану. Джиральди описывает ту же историю со слов самого Леонардо:

> «Мне осталось написать голову Иуды, величайшего предателя, как всем вам известно. И он заслуживал быть написанным с лицом, которое выражало бы всю его злобность… И вот в течение года, а возможно, и больше, я каждый день утром и вечером ходил в Боргетто, где живут все низкие и недостойные люди, большинство из которых отличается огромной злобностью, в надежде найти лицо, которое подходило бы этому злому человеку. И до сего дня я не нашел такого… И если

окажется, что я не смогу найти такого лица, мне придется воспользоваться лицом этого почтенного отца-настоятеля».[529]

Истинна эта история или нет, но похоже, что Чинтио пересказал слова самого Леонардо. Так вспоминал Кристофоро Джиральди, лично знакомый с художником: *«Ogni giorno, sera e mattina, mi sono ridotto in Borghetto…»*

Работа над «Тайной вечерей» началась с подготовки стены трапезной. Стену покрыли ровным слоем штукатурки, которая должна была стать структурной основой для росписи.[530] Покрытие средней части стены, где художник собирался написать центральную часть картины, было более грубым, что обеспечивало лучшее сцепление краски с поверхностью. Граница между двумя частями чувствуется – это ровная горизонтальная линия почти под потолком. Одно из открытий, сделанных во время последней реставрации, – это остатки *sinopia*, первоначального наброска, выполненного прямо по штукатурке: «исключительно небольшие красные линии, проведенные от руки короткими мазками кисти… чтобы обозначить группы его композиции». После этого поверхность была загрунтована. Современный анализ показал, что грунтовка представляла собой «слегка гранулированную смесь, нанесенную слоем толщиной 100–200 микрон и состоящую из карбоната кальция и магния с белковым связующим веществом». Поверх грунтовки был нанесен тонкий слой свинцовых белил. На этой стадии поверхность была покрыта мелкими надрезами, определяющими форму и перспективу архитектурного фона, а в центре живописной зоны было сделано небольшое отверстие – точка отсчета. Это отверстие можно увидеть на увеличенной фотографии: оно находится у правого виска Христа.

Подобный объем подготовительной работы говорит о том, что над росписью трудились все члены студии Леонардо (о чем забывает сказать Банделло, подчеркивающий абсолютное одиночество художника). Леонардо работал над росписью не в одиночку, как расписывал Сикстинскую капеллу Микеланджело, а в окружении помощников. Среди этих помощников был и Марко д'Оджионо, который сделал одну из первых копий росписи. Шестнадцатилетний Салаи был *garzone*, мальчиком для растирания красок. Работал с Леонардо и Томмазо Мазини, участие которого в другой масштабной работе (фреске «Битва при Ангиари» во Флоренции) подтверждается документами. Кроме доверенных помощников, вместе с Леонардо работали ученики и

помощники, имена которых содержатся на двух листах Атлантического кодекса:[531]

> Йодитти пришел 8 сентября за 4 дуката в месяц.
> Бенедетто пришел 17 октября за 4 дуката в месяц.

Судя по всему, эти записи относятся к 1496 или 1497 году. Четыре дуката Леонардо платил за их *retta*, то есть проживание и питание. Кроме этого, они могли заработать деньги за исполнение обязанностей *garzoni*. К концу года Бенедетто заработал около 39 лир – чуть меньше 10 дукатов, что равнялось плате за *retta* в течение десяти недель. Имя Бенедетто встречается и на частично утраченном недатированном листе, где перечисляются работники студии того периода:

> […]нко 4
> […]ибердо 4
> Джанмария 4
> Бенедетто 4
> Джанпьетро 4
> Салаи 3
> Бартоломео 3
> Джирардо 4.

Первое имя, по-видимому, Франко. Возможно, речь идет о Франческо Галли, известном под прозвищем Иль Наполетано, Неаполитанец. Пятым может быть Джампьетрино Риццоли, а предпоследним, плативším меньшую *retta* в 3 дуката, мог быть Бартоломео Суарди, известный как Иль Брамантино, ученик друга Леонардо Браманте.

Работа над картиной, скорее всего, началась с трех геральдических люнетов над изображаемой сценой. Они сильно повреждены, но все же можно увидеть фрагменты надписей и гербов, а также великолепный венок из фруктов и трав. Работа над центральной сценой началась с левой части картины. Мы вступаем в период, описанный Маттео Банделло, когда интенсивная работа чередовалась с напряженными раздумьями. Описание Банделло подтверждается и техническими данными: «Медленное продвижение Леонардо подтверждается несколькими *pentimenti* (решениями) и внимательной проработкой важных деталей… Каждая фигура и каждый предмет на столе отличаются мелкими или значительными изменениями контуров, которые проявляются в смежных цветах, что доказывает тот факт, что Леонардо располагал большой свободой, неоднократно возвращаясь к одному и тому же мотиву».[532] Среди *pentimenti*,

выявленных реставраторами, есть и изменение положения пальцев Христа, которые в первоначальном варианте были более удлиненными.

Летом 1496 года во время работы над «Тайной вечерей» Леонардо оформлял также ряд помещений *(camerini)* – по-видимому, апартаменты герцогини Беатриче – в Кастелло Сфорцеско. Об этой работе он упоминает в разорванном письме, которое я цитировал ранее: «Вспомните о вознаграждении за роспись комнат…»

8 июня 1496 года произошла неприятная сцена, во время которой Леонардо вышел из себя, что случалось крайне редко. Об этом пишет один из секретарей герцога: «Художник, который оформлял *camerini*, сегодня устроил нечто вроде скандала, и по этой причине он был удален».[533] С этим событием, по-видимому, связано другое незаконченное письмо к герцогу, в котором Леонардо жалуется на свое финансовое положение: «Мне сильно досаждает то, что вы должны обнаружить меня в нужде, и… что необходимость зарабатывать на жизнь заставляет меня прервать работу и заняться менее важными делами вместо того, чтобы сосредоточиться на работе, которую ваша светлость мне поручили».[534] В письме речь идет явно о «Тайной вечере», а «менее важные дела», отвлекающие художника, – это оформление апартаментов герцогини.

Тон письма очень обиженный. Леонардо не считает нужным скрывать свой сарказм, упоминая о «необходимости зарабатывать на жизнь» – явно незнакомой герцогу. Леонардо продолжает: «Возможно, ваша светлость не дали новых приказов мессеру Гуальтьери, полагая, что у меня достаточно денег… Если ваша светлость полагает, что у меня есть деньги, то вашу светлость ввели в заблуждение». Ссылка на Гуальтьери Баскапе, которого всегда называют *ducalis iudex dationum*, распорядителем даров, распределителем выплат. Похоже, какой-то ожидаемый «дар» не был получен: под «дарами» обычно понимают платежи, осуществляемые слишком нерегулярно, чтобы их можно было считать жалованьем. Суммы, полученные Леонардо за «Тайную вечерю», весьма различны. Банделло пишет, что художник получал ежегодное жалованье в 2000 дукатов, но из другого весьма информированного источника (Джироламо Бугати, бывший в середине XVI века монахом монастыря делле Грацие) мы узнаем, что Мавр платил Леонардо всего 500 дукатов в год.[535] Эта сумма сопоставима с платой за «Мадонну в скалах», за которую Леонардо и Амброджио де Предис запросили 1200 лир, то есть приблизительно 300 дукатов.

Банделло рассказывает и еще одну историю, в которой Леонардо пребывает в более спокойном настроении. Художник беседовал с высокопоставленным посетителем церкви делле Грацие, кардиналом Раймундом Перауди, епископом Гурка. Согласно документам, кардинал действительно находился в Милане в конце января 1497 года.[536] Леонардо спустился с лесов, чтобы приветствовать важного гостя. «Они обсуждали многие вещи, – вспоминает Банделло, – и в особенности совершенство живописи. И некоторые из тех, кто был там, говорят, что они хотели бы увидеть те картины древности, которые были столь высоко оценены великими писателями, чтобы иметь возможность судить о том, могут ли художники наших дней сравниться с древними». Леонардо развлекал высоких гостей историями о том, как молодой Филиппо Липпи был захвачен «сарацинами», содержался в рабстве и свободу смог получить только благодаря своему искусству рисования. Эта история знакома нам по «Жизнеописаниям» Вазари.[537] Сразу же возникает два вопроса. Слышал ли Вазари эту историю от Банделло? И действительно ли Банделло впервые услышал ее из уст Леонардо да Винчи? И ответы на оба вопроса будут одинаковы: возможно. Книга Банделло *Novelle* была впервые опубликована в Лукке в 1554 году – четыре года спустя после первого издания «Жизнеописаний». Но написана она была значительно раньше и, возможно, ходила в списках. Если говорить о Леонардо, то он мог слышать эту историю от сына Филиппо, Филиппино, которого он знал во Флоренции в конце 70-х годов XV века и с которым сохранил самые теплые отношения. Вполне возможно, что Банделло решил сделать хорошую историю еще более привлекательной, вложив ее в уста великого Леонардо.

Летом 1497 года Леонардо все еще работал над «Тайной вечерей». Это отражено в монастырских книгах за этот год, где есть запись о выплате 37 лир неким рабочим «за работу, проделанную над окном в трапезной, где Леонардо пишет Апостолов». 29 июня 1497 года Лодовико пишет письмо своему секретарю, Маркезино Станга, в котором выражает надежду на то, что «Леонардо Флорентиец скоро закончит работу, начатую им в трапезной», и тогда он сможет «перейти к другой стене трапезной».[538] В письме явно ощущается нетерпение и раздражение герцога.

Как известно, великая роспись Леонардо была новаторской во многих отношениях. Для росписи он использовал смесь масла и темперы вместо традиционной техники живописи по свежей

штукатурке, *buon fresco*. Это позволяло художнику работать медленнее и переписывать то, что ему не нравилось. Однако очень скоро проявились недостатки новой техники – краска начала отслаиваться. Влажность еще более усугубила положение. Разрушение красочного слоя стало очевидным еще при жизни художника. В 1517 году историк Антонио де Беатис замечал, что роспись «начинает портиться». Вазари видел «Тайную вечерю» в 50-х годах XVI века и писал о том, что «не видно ничего, кроме путаницы пятен».[539] Несомненно, что разрушение росписи стало главной причиной, по которой с нее было снято множество копий, две из которых были сделаны художниками, принимавшими участие в написании оригинала, – Марко д'Оджионо и Джампьетрино. Из-за этого же проводились многочисленные и весьма разрушительные реставрации «Тайной вечери», одна из которых, согласно документам, была проведена в начале XVIII века, но, скорее всего, была уже не первой. В 30-х годах XX века, сравнивая состояние росписи с ранними копиями и подготовительными эскизами из Виндзорской коллекции, Кеннет Кларк жаловался на то, что все нюансы пропали под жестокой рукой реставратора. Он полагал, что «преувеличенно гримасничающие лица, словно сошедшие со «Страшного суда» Микеланджело», принадлежали кисти «немощного маньериста XVI века».[540]

Внутренняя хрупкость картины стала частью ее волшебного воздействия на зрителя. Превратившись за несколько десятилетий в «мешанину пятен», чудовищно пострадавшая от наполеоновских солдат в начале XIX века и с трудом уцелевшая во время бомбардировки союзников летом 1943 года, картина Леонардо являет собой настоящее чудо. Остается только поражаться тому, как она смогла сохраниться до наших дней.

Последняя, и самая амбициозная, реставрация была проведена в 1999 году под руководством Пинин Брамбиллы. Работа длилась более двадцати лет и обошлась примерно в 20 миллиардов лир (около 6 миллионов фунтов стерлингов). Главной задачей реставраторов было снять наслоения, появившиеся в результате предыдущих реставраторских работ, смыть потемневший лак, устранить поверхностную роспись, в надежде обнаружить остатки оригинальных пигментов. Пинин Брамбилла говорит, что с картиной обращались так, «словно она была настоящим инвалидом».[541] Реставрацию многие критиковали – как всегда, за «утрату духа» оригинала, но то, что мы видим сегодня, намного ближе к написанному на стене трапезной Леонардо и его помощниками. Нечто подобное увидел восторженный мальчик Банделло 500 лет тому назад. Разумеется,

реставрация далека от оригинала – сохранилось не более 20 процентов оригинального красочного слоя. Картина появилась из стены, словно призрак, и мы снова видим лица и жесты апостолов, простые, но исполненные глубокого значения детали «Тайной вечери»: наполовину опустошенные чаши с вином, филигранный узор на скатерти, нож, который под влиянием момента святой Петр сжимает жестом убийцы.

# «Академия»

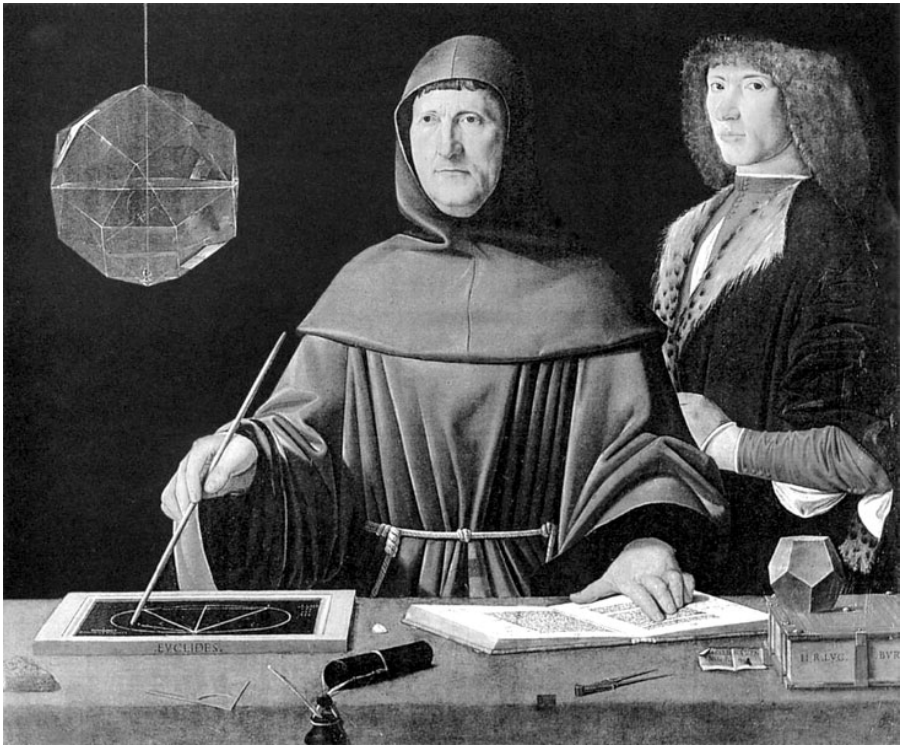
*Пусть не читает меня в основаниях моих тот, кто не математик…*

*Кодекс Форстера III, лист 82v*

1496 год ознаменовался не только работой над «Тайной вечерей». В этом году расцвела великая дружба. В Милан приехал математик фра Лука Пачьоли – «маэстро Лука», как называл его сам Леонардо.

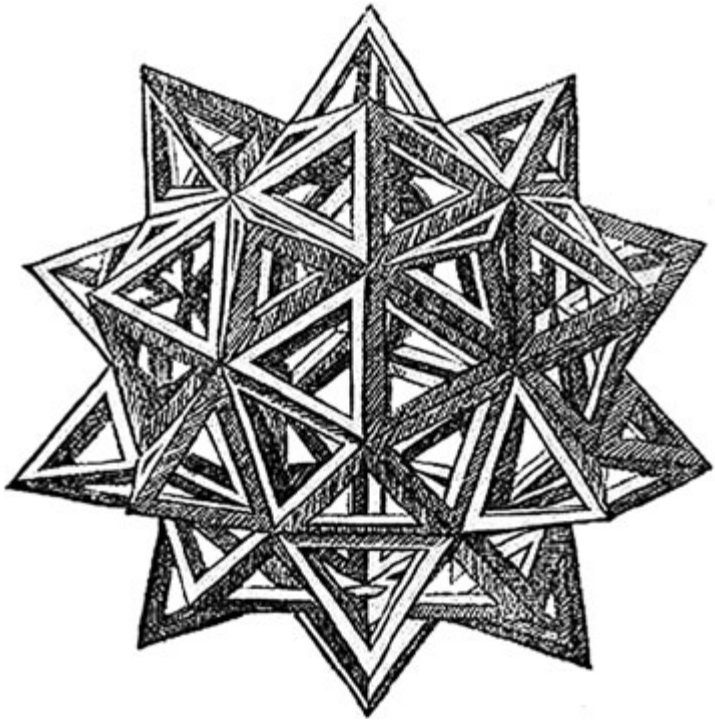
Пачьоли родился в маленьком городке Борго-Сан-Сеполькро на южной границе Тосканы. К моменту приезда в Милан ему было немного за пятьдесят. В молодости он учился у Пьеро делла Франческа, у которого была здесь студия. Математические изыскания Пьеро в области перспективы произвели на него огромное влияние. По мнению Вазари, он во многом использовал их в собственных произведениях. В середине 70-х годов XV века он бросил весьма перспективную карьеру бухгалтера, став монахом ордена францисканцев, дававших обет бедности. В течение двенадцати лет Пачьоли был бродячим ученым. Он читал лекции по философии и математике. Выступал Пачьоли в Перудже, Неаполе, Риме, Урбино и в венецианском городе Задаре, находящемся в Хорватии. В 1494 году он опубликовал первую книгу, энциклопедию *Summa de arithmetica, geometria e proportione*. Книга поражает своими размерами – 600 страниц мелким шрифтом формата ин-фолио. Пачьоли писал на итальянском, стремясь уйти от языка ученого мира, латыни. Запись в Атлантическом кодексе говорит о том, что эта книга была в библиотеке Леонардо («Арифметика маэстро Луки»). Леонардо приобрел ее за 6 лир, а затем часто цитировал в своих записных книжках. Некоторые записи явно связаны с композиционной геометрией «Тайной вечери».[542] Как ясно из названия, книга Пачьоли представляет собой конспект, а не оригинальное сочинение. В ней есть разделы, посвященные теоретической и практической арифметике, алгебре, геометрии и тригонометрии. Тридцать шесть глав посвящено принципам двойной записи в бухгалтерии. Обсуждает Пачьоли также вопросы азартных игр, приводит таблицу перевода валют, весов и мер, используемых в различных итальянских государствах. Будучи философом, фра Лука не забывал о жизни практической. Он пишет о том, что

«регулярные расчеты позволяют сохранять долгую дружбу».




*Якопо Барбари. «Портрет фра Луки Пачьоли», 1495*

Сохранился портрет Луки Пачьоли, написанный в 1495 году Якопо де Барбари. Математик изображен во францисканской рясе с капюшоном. Одну руку он положил на книгу по геометрии, а другой указывает на доску с изображением геометрических фигур и надписью «Эвклид». На столе изображены орудия геометра – мел и губка, линейки, компас. Над правым плечом Пачьоли свисает трехмерная модель многогранника, подобная гигантскому кристаллу. На огромной книге в кожаном переплете, лежащей на столе, написано «LI. RI. LUC. BUR.» (то есть *Liber reverendi Lucae Burgensis* – Книга достопочтенного Луки из Борго). По-видимому, это книга самого Пачьоли, опубликованная в предыдущем году. Красивый юноша, стоящий за математиком, скорее всего, Гвидобальдо да Монтефельтро, герцог Урбино, которому посвящена книга Пачьоли.



*Додекаэдрон, спроектированный Леонардо. Гравюра из книги Пачьоли Divina proprotione (1509)*

Пачьоли прибыл в Милан в конце 1495-го или в 1496 году, так что на портрете он изображен именно таким, каким увидел его Леонардо. Пачьоли приехал по личному приглашению Мавра, но не исключено, что Лодовико сделал это по совету Леонардо, настойчиво рекомендовавшего своего математического гуру. Леонардо и Пачьоли быстро подружились и в следующем году начали сотрудничать. Пачьоли писал свой шедевр *Divina proportione*, а Леонардо снабжал книгу геометрическими иллюстрациями. Первая из трех частей была завершена к концу 1498 года. Две рукописные копии, датированные 14 декабря 1498 года, были подарены Лодовико и Галеаццо Сансеверино. В предисловии к печатному изданию 1509 года Пачьоли пишет, что чертежи, иллюстрирующие «все правильные и подчиненные тела» (то есть правильные и полуправильные многоугольники), были «выполнены самым достойным художником, мастером перспективы, архитектором, музыкантом и мастером многих достоинств *(de tutte le virtù doctato)* Леонардо да Винчи Флорентийцем в городе Милане, где мы работали вместе во славу великого герцога этого города, Лодовико Мария Сфорца Англо, в годы его здравия с 1496 до 1499».[543] В подарочных манускриптах эти рисунки были сделаны чернилами и акварелью:

их, по-видимому, скопировали помощники. Гравюры с этих рисунков были помещены в печатный текст 1509 года. Таким образом, все многоугольники и многогранники можно считать первыми опубликованными в книге работами Леонардо: первым примером массового производства.

Математики, писал Леонардо, обладают «высшей определенностью».[544] Математика была частью подготовки в его студии, но под руководством Луки Пачьоли Леонардо сам начинает постигать абстрактный мир геометрии, гармонии и пропорции. Он изучает работы Эвклида, свидетельством чему служат записи в двух книжках, относящихся к концу 90-х годов XV века, – парижской книжке VSS M и I. Тем не менее Леонардо осознает неполноту своих знаний в области элементарных процедур и записывает: «Научиться у мессера Луки, как умножать квадратные корни».[545]

Сотрудничество между Леонардо и Лукой Пачьоли, засвидетельствованное в записных книжках Леонардо и в предисловии, которым Пачьоли снабдил издание своей книги, является одной из исторических основ загадочной «академии» Леонардо. Существование этой академии до сих пор вызывает споры. Определенно можно сказать только одно: на бумаге она точно существовала, сохранившись в целом ряде великолепных витых узоров, в которые вплетены слова «Академия Леонарди Винчи» (эти слова встречаются в разной транскрипции, а порой в сокращении). Возможно, это герб загадочной организации, однако большинство исследователей считают академию лишь плодом воображения Леонардо.

Витые узоры более всего известны по гравюрам. По-видимому, они были сделаны в Венеции в начале XVI века. Есть свидетельства того, что Альбрехт Дюрер видел их оттиски, когда в 1504–1505 годах посещал Венецию.[546] Оригинальные рисунки, по которым были сделаны гравюры, не сохранились. Можно предположить, что они были сделаны в Милане в конце 90-х годов XV века. Леонардо захватил их с собой, отправляясь в Венецию. Насколько нам известно, этот город он впервые посетил в 1500 году. Таким образом, витые узоры Леонардо были созданы в то же время, когда расписывался потолок Зала делле Ассе, над которым художник работал в 1498 году. Ломаццо описывал этот потолок как «прекрасное изобретение» «сложных витых узоров». В то же время были сделаны и чертежи многогранников для книги Пачьоли. Эти рисунки Леонардо сделал в Милане в 1498 году или чуть ранее, а гравюры с них делали уже в Венеции.

Оригиналы «академических логотипов», судя по всему,

создавались в период сотрудничества Леонардо с Пачьоли. Вполне возможно, что они составляли ядро группы интеллектуалов, своеобразного братства. Интерес в этом отношении представляет небольшая книга Джироламо Борсьери *Il supplimento della nobilita di Milano*, опубликованная в начале XVII века. В ней автор упоминает об «академии искусства и архитектуры Сфорца», а также пишет о той роли, какую играл в ней Леонардо: «Я сам видел у Гвидо Мазента несколько лекций (*lettioni*, буквально «уроков») по перспективе, по механизмам и по зданиям, написанных французским шрифтом, но по-итальянски, и прочитанных в этой академии самим Леонардо».[547] Библиофил Мазента, имевший в своей библиотеке множество рукописей Леонардо, умер в 1613 году. Незадолго до этого он показывал Борсьери рукопись, содержащую несколько лекций или уроков, якобы прочитанных Леонардо. Рукопись была известна в XVI веке. «Французский шрифт» говорит о том, что она была создана в период французского правления Миланом, но содержащиеся в ней лекции были прочитаны в некой «Академии Сфорца», а следовательно, до падения Лодовико Сфорца в 1499 году. Все это придает словам Борсьери достоверность. Однако рукопись, которую он описывает, исчезла, и доказать ее существование невозможно. Тем не менее это еще одно доказательство существования Леонардовой «академии». Теперь мы знаем, какие науки там обсуждали: перспективу, механику, архитектуру.

Кто еще мог принимать участие в заседаниях подобного кружка? Самым очевидным кандидатом является коллега и друг Леонардо, Донато Браманте, создатель церкви делле Грацие, приверженец эвклидовой геометрии, талантливый толкователь Данте. Кстати говоря, Браманте тоже умел создавать причудливые витые узоры, *groppi* (сохранилась рукописная пометка Леонардо – *«groppi di Bramante»*, да и Ломаццо упоминает об этом умении знаменитого архитектора).[548] Еще одним участником академии мог быть придворный поэт Гаспаре Висконти. Он был близким другом Браманте, о котором писал: «Легче сосчитать звезды на небе, чем постичь все знания, которыми обладает Браманте».[549] В библиотеке Леонардо имелась книга сонетов Гаспаре Висконти (она упоминается в мадридском списке). По-видимому, речь идет о книге Висконти *Rithmi*, опубликованной в Милане в 1493 году. Возможно, на заседаниях присутствовали самые яркие ученики и помощники Леонардо – Больтраффио и Брамантино, а также опытный механик Зороастро, то есть Томмазо Мазини. Другими участниками собраний могли быть те, о ком упоминает Пачьоли, говоря о «достойной научной дуэли», проходившей в замке в

присутствии герцога 8 февраля 1498 года.[550] В этой дуэли принимали участие теологи-францисканцы Доменико Понцоне и Франческо Бусти да Лоди, придворный астролог Амброджио Варезе да Росате, врачи Андреа да Новара, Габриэле Пировано, Никколо Кузано и Альвизе Марлиано, а также феррарский архитектор Джакомо Андреа.

Леонардо наверняка был знаком с последними тремя. Никколо Кузано, придворный врач Сфорца, упоминается в записях Леонардо *(«Cusano medico»)*. В 1508 году Леонардо посылает через Мельци свои рекомендации сыну Никколо, Джироламо. Семейство Марлиано неоднократно встречается в записях художника, чаще всего в связи с книгами:[551]

> «Алгебра, которая есть у Марлиани, написанная их отцом… относительно костей, у Марлиани…
>
> Алхимия пропорций, с замечаниями Марлиано, от мессера Фацио…
>
> Маэстро Джулиано да Марлиано собрал замечательный травник. Он живет напротив Страми, плотников…
>
> Джулиано да Марлиано доктор… имеет слугу с одной рукой».[552]

Джулиано – знаменитый врач и автор «Алгебры»; Альвизе, выступавший в замке в 1498 году, – это один из его сыновей. Архитектор Джакомо Андреа принимал Леонардо летом 1490 года. Вместе с Леонардо на ужин пришел проказник Салаи, опрокинувший флягу с маслом.

На дебатах в замке Мавра присутствовал и его зять, Галеаццо Сансеверино. Красивый, элегантный, умный, победитель многочисленных турниров, известный певец, Галеаццо всегда был «любимчиком» Мавра. Леонардо познакомился с ним не позже 1491 года. Тогда он разрабатывал карнавальные костюмы и различные механизмы для его праздника. В конюшнях Сансеверино Леонардо искал модель для коня Сфорца. Галеаццо был покровителем Пачьоли. Среди шестидесяти геометрических тел, разработанных Леонардо для книги Пачьоли, целый ряд был выполнен специально для Галеаццо. Если предположить, что небольшая академия действительно существовала, то Сансеверино был бы для нее лучшим покровителем. Пачьоли весьма откровенен в предисловии к своей книге: «В кругу герцога и Галеаццо Сансеверино есть философы и теологи, врачи и астрологи, архитекторы и инженеры и гениальные изобретатели новых вещей».

В рукописи Леонардо, ныне хранящейся в Метрополитен-

музее в Нью-Йорке, содержится список действующих лиц и наброски для представления истории Юпитера и Данаи. Судя по всему, представление состоялось в доме старшего брата Сансеверино, Джанфранческо, графа Кайаццо, 31 января 1496 года. На представлении присутствовал сам герцог.[553] Пьеса была написана октавами и терцинами канцлером Лодовико, Бальдассаре Такконе (его стихотворение, связанное с конем Сфорца, я уже цитировал). В списке Леонардо он фигурирует как один из актеров. Юный Франческо Романо играл Данаю, священник Джанфранческо Танци, бывший покровитель поэта Беллинчьони, исполнял роль Юпитера. Изысканное представление на классическую тему исполнялось в честь Сансеверино. Судя по всему, это было еще одним проявлением «академии Сфорца».

Слова «Академия Леонарди Винчи», вплетенные в витые узоры, могут не иметь связи с конкретным «клубом», но в то же время не являться пустой мечтой художника, Леонардо слово *academia* напоминает платоновскую академию Фичино, в круг которой он был вхож во Флоренции двадцатью годами ранее. Ностальгия еще более усиливалась событиями, происходящими в родном городе, где безумствовал Савонарола. Миланскую «академию» можно считать своего рода копией Фичиновой академии, только Леонардо стремился создать более широкий, более «научный» круг. В этом, несомненно, сказалось влияние Пачьоли – философ-математик заставил Леонардо по-новому взглянуть на идеи Платона, которые он ранее отвергал, увлекаясь работами Аристотеля. Академию можно представить себе как группу интеллектуалов, собиравшихся и обсуждавших новые научные идеи, читавших лекции друг другу, устраивавших совместные чтения. Иногда они собирались в замке, иногда – в доме Галеаццо Сансеверино у ворот Порта Верчеллина, а порой и в Корте Веккьа, на этой фабрике чудес, где всегда находилось что-нибудь интересное и любопытное, где можно было увидеть картины и скульптуры, почитать книги, послушать музыку. Неизбежное зло – «банда подростков» – оставалось в стороне. Зороастро старался держать себя в руках. Старинный бальный зал был невероятно красив в свете факелов… Академия Винчи процветала.

С миланской «академией» связаны два любопытных произведения – поэма и фреска.

Говоря о поэме, я имею в виду анонимный восьмистраничный буклет *Antiquarie prospetiche Romane* («Древности Рима в перспективе»).[554] Буклет не датирован, но по некоторым

деталям можно предположить, что он был написан в конце 90-х годов XV века – не ранее 1495 года, поскольку в нем упоминается случай, произошедший в то время, когда войска Карла VIII находились в Риме (декабрь 1494 года). Неизвестный автор называет себя *Prospectivo Melanese depictore*, что можно истолковать как комический псевдоним («Перспективный миланец, художник») или как самохарактеристику («перспективный миланский художник»). Поэма написана таким размером, который мы сегодня назвали бы «полуварварскими терцинами», с использованием ломбардских выражений. Изучая эту работу, приходишь к абсолютно однозначному выводу: поэма в весьма дружеском тоне адресована Леонардо да Винчи – *«cordial caro ameno socio / Vinci mie caro»* («дорогой, сердечный, любимый коллега, мой дорогой Винчи»). Таким образом, становится ясно, что автор поэмы принадлежал к известному нам кругу. Он упоминает одного из членов этого круга – «Джероастро», Зороастро, Томмазо Мазино. Кроме того, в поэме встречается зашифрованная аллюзия – *«zingara del Verrocchio»*, «Верроккьева цыганка».

Поэма представляет собой нечто вроде описания путешествия. Автор рассказывает о классических произведениях искусства, виденных им в Риме, и приглашает Леонардо присоединиться к нему, чтобы вместе изучать «следы Античности». (Трудно сказать определенно, действительно ли поэма была написана в Риме: она однозначно адресована миланским читателям, что дает основания предположить, что автор работал в Милане.) Автор неоднократно с похвалой отзывается о Леонардо, используя традиционную игру слов *Vinci – vincere*, то есть завоеватель, победитель. Особой похвалы автора заслуживает искусство Леонардо-скульптора, «вдохновленного примерами Античности». По словам автора, Леонардо способен изваять «создание с живым сердцем и видом более прекрасным, чем любое другое изваяние». По-видимому, речь идет о коне Сфорца. Автор также упоминает литературные и ораторские способности Леонардо:

*Vinci, tu victore*
*Vinci colle parole un propio Cato…*
*Tal che dell arte tua ogni autore*
*Resta dal vostro stil vinto e privato.*

(Винчи, ты победитель, воюющий со словами, как настоящий Катон… И твое искусство посрамляет всех других писателей, не способных сравниться с твоим

божественным стилем.)

Эти строки наверняка связаны с дебатами и лекциями, устраиваемыми в «академии».

Некоторые исследователи считают, что автором поэмы был Донато Браманте, не раз сочинявший сатирические сонеты. Но Браманте не был миланцем. Другие приписывают его Амброджио де Предису, Брамантино, Бернардо Зенале и молодому архитектору Чезаре Чезариано, в книге которого о Витрувии помещена гравюра витрувианского человека с эрекцией. Из этих людей назвать Леонардо своим *socio*, то есть коллегой или партнером, мог только де Предис. Известно, что в 90-х годах XV века он бывал в Риме. Инициалы «P. M.» на титульном листе могут быть связаны с псевдонимом – *Prospectivo Milanese*, но в то же время могут означать и «Предис миланец» – *Predis Mediolanensis*.[555] На титульном листе мы видим любопытную гравюру, изображающую обнаженного мужчину, преклонившего колено. Поза мужчины напоминает святого Иеронима с картины Леонардо. В левой руке он держит пару компасов, а в правой – сферу. Мужчина стоит внутри круга, в который вписаны геометрические фигуры. На заднем плане изображен круглый храм с колоннами, напоминающий набросок из Парижской книжки MS B. Этот храм вполне может быть связан с Браманте. Скалы на заднем плане перекликаются с пейзажем «Мадонны в скалах». Все это говорит нам о круге интересов миланской «академии» – перспектива, архитектура, геометрия, живопись. Судя по всему, поэма создавалась для узкого круга близких друзей. Возможно, что *Libro danticaglie* («Книга о древностях»), упомянутая в мадридском списке книг, и есть эта поэма, имевшаяся в библиотеке Леонардо.

С миланской «академией» мне кажутся связанными и загадочные фрески Браманте «Вооруженные», ныне хранящиеся в галерее Брера, а ранее находившиеся в Каса Панигарола на виа Ланцоне. Фрески изображают семь мужских фигур, стоящих в ложных нишах, и двойной портрет греческих философов, Демокрита и Гераклита. Полностью сохранились только две стоящие фигуры. Одна изображает придворного с жезлом, а другая – воина в полном вооружении с большим мечом. Остальные фигуры сохранились лишь частично, поэтому идентифицировать их сложнее. Один из мужчин, увенчанный лавровым венком, по-видимому, поэт, а второй может быть певцом. Как пишет Пьетро Марани, этот цикл воплощает неоплатоновскую идею «героя», чьи добродетели происходят от физической силы (воины с оружием) и духовного возвышения

(певец и поэт).[556] Монограмма «LX» под изображением философов может означать *lex*, то есть «закон». В платоновском смысле слова закон связан с внутренним гармоническим порядком вещей. Дата создания фресок неизвестна. Неизвестно и то, кому принадлежал дом во время их создания.[557] Фигуры напоминают другую картину Браманте, «Христос у колонны», также хранящуюся в галерее Брера. Эта картина датируется 90-ми годами XV века. По своему философскому настрою она очень близка идее «академии».

Для меня наибольший интерес представляет двойной портрет философов Демокрита и Гераклита, сидящих за столом, на котором стоит большой глобус. Узнать философов можно по традиционным атрибутам – смеху и слезам. Демокрит всегда смеялся над глупостями человечества. Гераклита же называли «плачущим философом», поскольку он весьма пессимистично взирал на поступки людей. Эта фреска самым тесным образом связана с идеями Фичиновой академии. Примерно такое же изображение висело в Карреджо, в помещении, которое Фичино называл *gymnasium*, то есть лекционным залом. В своем латинском издании работ Платона Фичино пишет: «Видел ли ты в моем лекционном зале сферу мира, по обе стороны от которой сидят Демокрит и Гераклит? Один из них смеется, другой плачет».[558] Предшественники Платона Демокрит и Гераклит представляли фундаментально различные взгляды на состояние человечества – еще один дуализм, над которым последователи Платона стремились возвыситься или хотя бы «привести его в равновесие».

Фрески были перенесены в галерею Брера в 1901 году. Портрет двух философов повесили над каминной полкой в том же зале, что и остальные части фрески. Однако в описании Каса Панигарола, относящемся к XVIII веку, утверждалось, что «Гераклита и Демокрита можно было видеть над дверью, ведущей в соседнюю комнату».[559] Таким образом, портрет как бы готовил зрителя к фреске «Вооруженных». Когда вы входили в богато украшенную комнату, двое философов приветствовали вас, приглашали зайти и задавали общий тон. А для посвященных этот двойной портрет был явным напоминанием о флорентийской академии Фичино.

Ломаццо пишет о том, что некоторые фигуры «Вооруженных» являлись портретами современников Браманте. Технический анализ это подтверждает. Каждая из голов содержит полную *giornata*, то есть лица были написаны за один день на определенном участке штукатурки. Это говорит о том, что Браманте придавал большое значение чертам лиц изображаемых.

Философы тоже выглядят вполне современно. Они не похожи на древних философов, как их обычно изображали в те дни. У них нет ни длинных бород, ни развевающихся античных тог. Они чисто выбриты, а Гераклит облачен в повседневную одежду эпохи Ренессанса. Есть все основания считать, что в образе Демокрита Браманте изобразил себя. Сравните портрет Демокрита с изображением Браманте на «Афинской школе» Рафаэля. Рафаэль изобразил Браманте в виде Эвклида. Сравнение можно провести и с рисованным портретом, хранящимся в Лувре. Везде Браманте изображен круглолицым и лысым. «Афинская школа» была написана примерно в 1509 году, почти через десять лет после написания фрески Панигарола. Тем не менее сходство очень велико. Особенно бросается в глаза явная лысина Демокрита.

*Два возможных изображения Леонардо в Милане. Философ Гераклит с фрески Донато Браманте (слева) и лицо витрувианского человека*

Если Демокрит – это Браманте, то кто же изображен в виде Гераклита? По-видимому, это друг художника, философ Леонардо да Винчи, чье увлечение движением и течениями весьма близко философии Гераклита («все движется, и ничто не покоится»). Гераклита всегда окружала аура тайны и мудрости, недаром современники прозвали его Темным.[560]

Для такого предположения есть и другие основания. Во-первых, текст рукописной книги, лежащей на столе перед Гераклитом, написан справа налево; заглавная буквица ясно видна в верхней части правой стороны страницы. Во-вторых, изображение философов в точности совпадает с собственными инструкциями Леонардо из «Суждений об искусстве»: «Тот, кто изливает плач, приподнимает брови в месте их соединения, и сдвигает их вместе, и образует складки посередине над ними, опуская углы рта. У того же, кто смеется, последние подняты, а брови раскрыты и удалены [друг от друга]».[561] На более позднем изображении Гераклита и Демокрита, приписываемом Ломаццо, Гераклит в точности напоминает Леонардо со знаменитого портрета с длинной бородой. Судя по всему, Ломаццо поддался настрою, созданному фреской Браманте.

Уберите слезы, поставьте на место прищуренные глаза – Гераклитовы атрибуты скорби, – и вы увидите портрет Леонардо да Винчи, написанный одним из его ближайших друзей. Браманте изобразил Леонардо сорокалетним, с длинными, черными, вьющимися волосами, с изящно сложенными руками. Леонардо

изображен в подбитом мехом плаще. Это один из двух портретов Леонардо, сделанных в Милане. Вторым можно считать витрувианского человека, лицо которого очень напоминает Гераклита.

# Сад Леонардо

В 1497 году Леонардо стал владельцем участка земли с виноградником. Участок раскинулся за воротами Порта Верчеллина, между монастырями делле Грацие и Сан-Витторе. Строго говоря, это была не первая собственность Леонардо – у него имелся заложенный дом в Валь-д'Эльза, полученный по контракту за «Поклонение волхвов». Но этот участок был только его. Он не был обременен долгами и закладными. Участок принадлежал Леонардо и двадцать два года спустя. В завещании Леонардо называет его «своим садом за стенами Милана». Так он называет его во Франции, стоя на пороге смерти: своим садом.

Сад был подарком от Лодовико. Не сохранилось никаких документов о реальной передаче земли художнику, но дату можно найти в более позднем документе, связанном с соседней собственностью. В контракте между адвокатами Мавра и вдовой Элизабеттой Тровамала упоминается о винограднике Леонардо, переданном ему герцогской канцелярией четырнадцатью месяцами раньше. Контракт датирован 2 октября 1498 годом, следовательно, Леонардо вступил в право собственности в начале августа 1497 года.[562] Примерно в это время он закончил работу над «Тайной вечерей».

Площадь участка составляла примерно 16 пертичи. Пертика (шест) этимологически родственна английской мере длины «перч» (примерно 5 метров), но значительно больше. Согласно записям Леонардо, площадь сада составляла около 1936 квадратных локтей. Сегодня трудно с точностью определить площадь участка, так как миланский локоть был немного больше флорентийского. Если округлить, можно сказать, что площадь виноградника Леонардо составляла примерно гектар – весьма приличные размеры для загородного сада. Согласно классическому исследованию Луки Бельтрами *La vigna di Leonardo* (1920), размеры участка составляли примерно 200 м в длину и 50 м в ширину – длинный, узкий участок. Виноградники всегда такими и были.[563]

Этот участок всегда называют виноградником или садом Леонардо, но на нем имелся и дом. В документе 1513 года дом описывают как *«sedimine uno cum zardino et vinea»*. Современные риелторы назвали бы это «загородной резиденцией с садом и виноградником».[564] Затем участок перешел в руки Салаи. Он арендовал часть сада за 100 лир в год, а в доме жила его овдовевшая мать. Дом представлял собой не простой сарай, хотя и большим его назвать было нельзя. Сохранились документы,

согласно которым в саду в 1515 году проводились строительные работы, но непонятно, идет ли речь о строительстве нового дома или о ремонте старого.

В заметках и набросках Леонардо сохранились записи о размерах его драгоценного клочка земли:

> «От моста до центра ворот 31 локоть.
> Начни первый локоть справа отсюда у моста.
> И от этого моста до угла дороги 23,5 локтя».

Леонардо окончательно запутывается в переводе мер из одной системы в другую. Ценность земли он определяет в 4 сольди за квадрат, что дает нам 371 лиру за пертику. Общую стоимость участка можно определить в «1931 и 1/4» дуката.[565] Судя по значительности суммы, Леонардо получил весьма весомый дар, гарантирующий его будущность. Это было весьма важно для сорокапятилетнего мужчины, не имевшего постоянного дохода. Остается только предположить, насколько Леонардо любил свое загородное жилище, как наслаждался его красотой и покоем. На своем винограднике он мог укрыться от жары и суеты Милана.

Сад Леонардо находится к югу от церкви делле Грацие, за рядами домов, выходящих фасадами на южную сторону Корсо Маджента. Когда 85 лет назад Бельтрами писал свое исследование, на этом месте все еще находился виноградник. Сегодня здесь можно увидеть только узкую полоску зелени, напоминающую о былом великолепии. Отдохните в ресторане «Орт ди Леонардо», который находится в восточной части сада. Сегодня в этой части города живут обеспеченные миланцы. Высокие, красиво украшенные дома говорят о статусе жильцов. К югу отсюда находится больница Сан-Джузеппе и старинный монастырь Сан-Витторе с роскошными ренессансными клуатрами. Отсюда можно быстро добраться до церкви делле Грацие по улице виа Зенале. Бывший виноградник Леонардо останется у вас справа. Эта дорога, связывающая делле Грацие с Сан-Витторе, была построена или расширена в 1498 году. С этим проектом связаны некоторые планы, начерченные Леонардо в записных книжках.[566] Возможно, улучшение дороги повышало стоимость его участка.

Местность за воротами Порта Верчеллина всегда была зеленой и весьма престижной. В эпоху Ренессанса здесь развернулось активное строительство. Чиновники и приближенные герцога разбивали сады и строили загородные

резиденции. Здесь жил Галеаццо Сансеверино, друг Леонардо и Пачьоли, предполагаемый покровитель их «академии». Конюшни этого знаменитого конника славились на весь Милан. Эскизы конюшен, сделанные Леонардо в конце 90-х годов XV века, могли быть проектом реконструкции конюшен Сансеверино.[567] В хронике Арлуно *De bello gallico*, написанной в XVI веке, мы читаем: «Эти конюшни были настолько прекрасны и красиво украшены, что можно было подумать, что здесь держали своих коней Аполлон и Марс». Вазари тоже упоминает об этих конюшнях, описывая фрески Брамантино: «За Порта Верчеллина, возле замка, он украсил некие конюшни, ныне разрушенные и уничтоженные. Он написал коней под седлом, и один из них был настолько хорош, что другие кони считали его живым и пытались лягнуть».[568]

По соседству находилась резиденция семейства Ателлани, также подаренная им Мавром. Фасад их дома выходил на дорогу Верчелли (современная Корсо Маджента). Сад Ателлани примыкал с севера к винограднику Леонардо. Потолки в доме были позднее расписаны Бернардино Луини. В работах Луини всегда чувствовались Леонардовы мотивы. Фрески в доме Ателлани были написаны в начале XVI века, когда здесь собирались самые знаменитые интеллектуалы Милана.[569]

В записках Леонардо мы находим упоминание о других знатных соседях: «Ванджелиста» и «Мессер Мариоло».[570] Можно предположить, что речь идет о Еванджелисте де Предисе, но это маловероятно. «Мессер Мариоло» – это Мариоло де Гуичарди, знатный придворный. Архитектурные планы, содержащиеся в Атлантическом кодексе, по-видимому, связаны с работой Леонардо по строительству дома Гуичарди, который в 1499 году называли «недавно построенным и еще не законченным». На одном из этих планов сохранились пометки, сделанные рукой заказчика:

> «Мы хотим гостиную в 25 локтей, караульное помещение для меня и комнату с двумя прилегающими малыми комнатами для моей жены и ее служанок, с небольшим внутренним двором.
>
> Также двойную конюшню на 16 лошадей с помещением для конюхов.
>
> Также кухню с прилегающей кладовой.
>
> Также столовую в 20 локтей для прислуги.
>
> Также одну комнату.
>
> Также канцелярию (то есть кабинет)».

Собственные заметки Леонардо говорят и о требованиях

богатых, привередливых клиентов, и о его собственном изысканном вкусе:

> «Большое помещение для торговцев следует удалить от кухни, чтобы хозяин дома не слышал их шума. И кухня должна быть удобной для мытья посуды, чтобы ее не приходилось носить через дом…
>
> Кладовая, хранилище, кухня, птичник и помещения для прислуги должны быть смежными для удобства. Сад, конюшни и навозные кучи также должны быть смежными…
>
> Хозяйка дома должна иметь собственную комнату и зал, отдельный от зала слуг… [с] двумя маленькими комнатками за ее собственной, одной для служанок и другой для кормилиц, и несколько малых комнат для ее принадлежностей…
>
> Пища с кухни должна подаваться через широкие, низкие окна или на столах, которые могут поворачиваться…
>
> Окно кухни должно находиться перед кладовой, чтобы можно было подавать дрова.
>
> Я хочу, чтобы одна дверь закрывала весь дом».[571]

Последнее замечание напоминает об архитектурном проекте из Парижской книжки MS B, где речь идет об «идеальном городе». Там мы читаем: «Запри выход, помеченный *m*, и ты запрешь весь дом».[572] Это весьма практично, но в то же время напоминает о невероятной скрытности и замкнутости Леонардо – герметичная дверь во внутренний мир художника.

В своем «саду» Леонардо был полным хозяином. Он обходил свое владение, осматривал лозы и сидел под тенистыми деревьями, обдумывая планы, которым так и не суждено было осуществиться. Он отдыхал. И в то же время, поддавшись пасторальному настроению, он создал другой сад – великолепную роспись Зала делле Ассе в замке Сфорца.

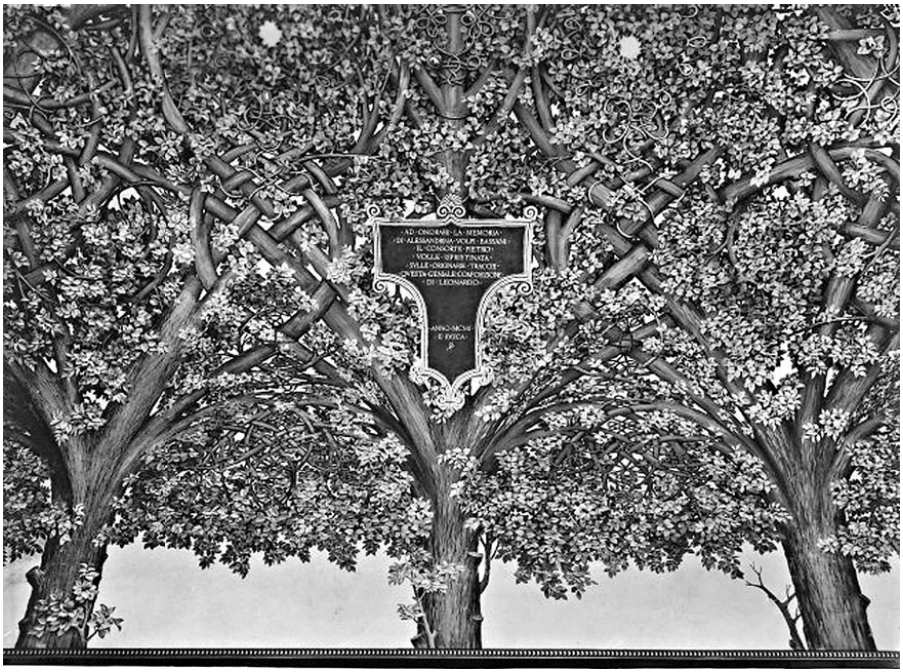
Лодовико Сфорца пребывал в дурном настроении. В январе 1497 года от родов умерла его жена. Чтобы отвлечься, он задумал перестроить северное крыло замка и устроить там личные апартаменты. На первом этаже северной башни находилась Зала делле Ассе (зал с панелями), получившая свое название из-за деревянных панелей с изображением подвигов семейства Сфорца. К залу прилегали две небольшие комнатки, называемые Салетте Негре (Маленькие черные комнаты), которые выходили на красивую, но ныне разрушенную лоджию над замковым рвом.

Здесь Леонардо работал в 1498 году, о чем мы узнаем из отчетов казначея герцога, Гуальтьеро Баскапе – «мессера Гуальтьери», поддерживавшего одеяния Мавра на аллегорическом рисунке Леонардо:

> «20 апреля 1498 – Салетта Негре была сделана в соответствии с вашими указаниями… и заключено соглашение между мессером Амброзио (то есть инженером герцога Амброджио Феррари) и магистром Леонардо, что все хорошо и не придется тратить время, прежде чем закончить работу.
>
> 21 апреля 1498 – в понедельник большая Зала делле Ассе в башне будет очищена. Маэстро Леонардо обещает закончить все к концу сентября».[573]

Таким образом, в апреле 1498 года Леонардо закончил оформление Салетте Негре. Зала делле Ассе подготовили, чтобы он мог начать работу немедленно. Художник обязался закончить работу к концу сентября, то есть через пять месяцев.

Потолочные фрески Зала делле Ассе – это все, что осталось от работы Леонардо в замке Сфорца. От его работы в летнем дворце в Виджевано или в апартаментах Беатриче Сфорца не сохранилось ничего. Не знаем мы и того, как он оформил «Маленькие черные комнаты», над которыми работал непосредственно перед Зала делле Ассе. Но в этом огромном мрачном зале с узкими окнами он создал чудесный мир, настоящую фантазию в зеленом. Стены и потолок расписаны плотно переплетенными ветвями, покрытыми листьями и цветами. Сквозь блестящие зеленые листья проглядывает золотая нить, сплетенная в причудливые узоры. Ломаццо говорит именно об этом зале, когда пишет: «В деревьях находишь великолепное изобретение Леонардо, заставившего все ветви сплестись в причудливый узор, а позднее этот прием использовал Браманте, который сплел все ветви воедино». Это замечание связывает роспись Зала делле Ассе с «логотипом» академии, оригиналы которого были созданы примерно в то же время.

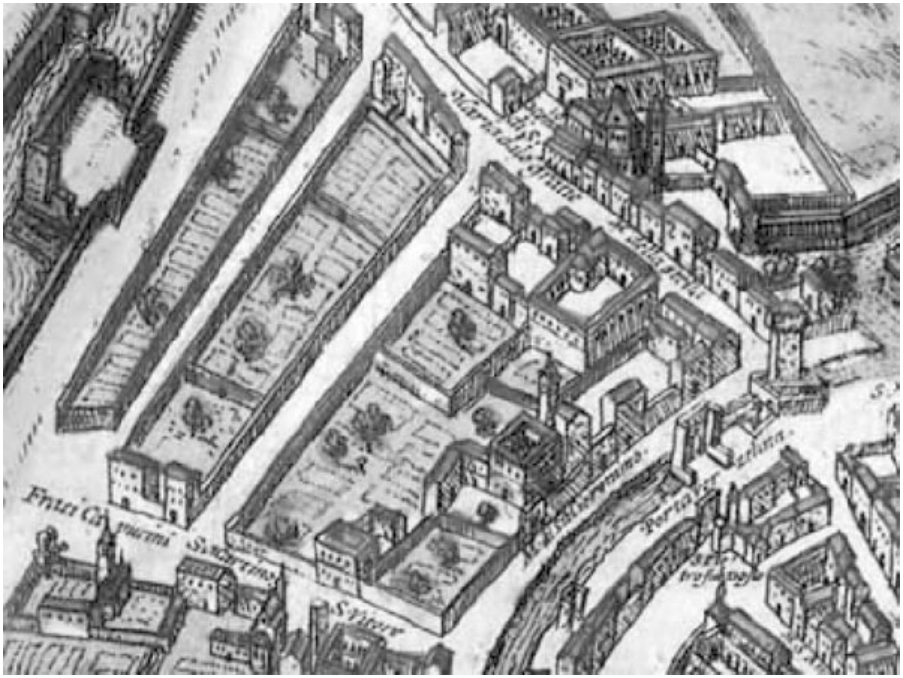


*Часть росписи Зала делле Ассе*

Роспись образуют восемнадцать деревьев, стволы которых начинаются на уровне пола. Ветви некоторых деревьев растут горизонтально. Ветви двух пар деревьев образуют тенистые арки над двумя окнами зала. Восемь стволов поднимаются на сводчатый потолок, в центре которого находится окаймленный золотом медальон с изображением гербов Лодовико и Беатриче. Крепкие деревья символизируют силу и династическую крепость семейства Сфорца (деревья в качестве герба Сфорца встречаются и в росписи дворца в Виджевано), а золотая нить, протянутая через ветви, может быть связана с *fantasia dei vinci* д'Эсте, а может быть – с золотым узором на рукаве «Дамы с жемчужным ожерельем». Эту картину Амвросио де Предиса считают портретом Беатриче.[574]

Удивительная роспись Леонардо была обнаружена в 1893 году, когда с одной из стен был смыт толстый слой побелки. (Кто приказал побелить стены и по какой причине, осталось неизвестным.) Работами в замке руководил Лука Бельтрами. Под его руководством декор был восстановлен, и в 1902 году зал открылся для публики. Сегодня ученые называют ту реставрацию почти что актом вандализма, поскольку реставраторы многое дописали и изменили.[575] Многие изменения были устранены во время последующей реставрации, проведенной в 1954 году, но нельзя утверждать, что сегодня мы видим именно то, что написал

Леонардо.



*Виноградник. Фрагмент карты Милана Хофнагеля. Здесь изображены старые ворота Верчеллина (L-образное строение в правой части карты) и церковь Санта-Мария-делле-Грацие (вверху). Широкая диагональная дорога в центре – это современная виа Зенале. Виноградник находится в огороженной стенами части справа от дороги*

Избежал суровой руки реставратора небольшой участок северо-восточной стены у окна, который выходит на заднюю стену Салетте Негре. Это монохромный фрагмент черновой росписи, очевидно незаконченный. Бельтрами счел его более поздним добавлением и закрыл деревянной панелью, но сегодня считается, что это работа помощника, выполнявшего прямые указания маэстро. На фрагменте изображены корни гигантского дерева, растущего прямо из камня, напоминающего основание разрушенного античного строения. Сразу вспоминается басня Леонардо об орехе, который попал в трещину в стене и пророс, и «стал орех раскрываться и запускать корни промеж каменных скреп, и расширять их, и высовывать наружу из своей обители побеги; а вскоре, когда корням стало тесно, поднялись они над зданием и окрепли, начали раздвигать древние камни и сбрасывать их с исконных мест. Тогда-то, поздно и тщетно, стала оплакивать стена причину изъяна своего, а вскоре, расколовшись,

обронила большую долю своих частей».[576]

Если Леонардо задумывал показать силу семейства Сфорца, то произошедшие события придали его росписи иное значение. Династия, торжествующая под зеленой листвой Зала делле Ассе, вскоре пала, и падение ее повлияло на судьбы многих, в том числе и на судьбу Леонардо. Леонардо было о чем жалеть – завершена работа над «Тайной вечерей», и роспись заслужила всеобщий восторг, сложился круг друзей и единомышленников, появился собственный сад. Суровые черты философа с фрески Браманте немного смягчились. Но счастье оказалось недолгим. В 1499 году в Милане узнали, что на город наступают французские армии короля Людовика XII. Герцог Орлеанский снова заявил свои права на Милан, и на этот раз высмеять незадачливого претендента не удалось.

## «Продать то, что нельзя взять с собой…»

Французские войска подступали к границам Италии. Леонардо решил привести свои дела в порядок. 1 апреля 1499 года он подсчитывает свои расходы:

> «Салаи 20 лир
> Для Фацио 2 лиры
> Бартоломео 4 лиры
> Ариго 15 лир».[577]

Фацио – это, по-видимому, Фацио Кардано, отец математика Джироламо Кардано. Судя по всему, в списке он фигурирует как кредитор. Все остальные – помощники: девятнадцатилетний Салаи, Бартоломео (скорее всего, Брамантино), Ариго. Последнее имя встречается впервые. Возможно, речь идет о немце, таком же, как Джулио. (Арриго – это Гарри, сокращенное от Генриха. Немцем был и крестный отец Леонардо, Арриго ди Джованни Тедеско.) Это имя встречается в записках Леонардо, относящихся к 1506–1508 годам.

На том же листе Леонардо подсчитывает свою наличность в различных монетах – дукатах, флоринах, гроссони и т. д. Всего он насчитал 1280 лир. Затем он раскладывает деньги в бумажные пакеты, белые и голубые, и прячет их в студии: один пакет возле коробки, в которой он хранит гвозди, другой – в дальнем конце «длинной полки», а в денежном ящике остается только несколько «пригоршней *ambrosini*», миланской мелочи. Мелочь Леонардо заворачивает в тряпку. Перед нами предстает очень живая картина: маэстро, прячущий собственные деньги. Леонардо представляет себе грабителей или воришек – в таких в Милане никогда не было недостатка. Они найдут денежный ящик, но пакеты, надежно припрятанные в мусоре, уцелеют. Хитрый план, хотя и не без тика фрейдистской «инерционности». Повторяющимися действиями Леонардо снимает стресс.

В мае французские войска вторглись на территорию Италии. В конце июля они взяли Асти и заняли крепость Араццо, вплотную приблизившись к границам герцогства. Затем произошло неожиданное бегство Джанфранческо Сансеверино, брата Галеаццо, в доме которого представляли «Юпитера и Данаю». Вот запись, относящаяся к тому времени: «В парке герцога Милана я видел 700-фунтовое пушечное ядро, упавшее с высоты одного локтя. Оно подскочило 28 раз, и длина каждого прыжка была пропорциональна предыдущему, а высота каждого

прыжка была подобна следующему».[578]

«В первый день августа 1499 года, – спокойно записывает Леонардо на листе Атлантического кодекса, – я написал здесь о движении и тяжести». Лист действительно испещрен пометками на эту тему, связанными с механическими изысканиями из Мадридской книжки I и физическими исследованиями *(«scientia de ponderibus»)* из Форстеровских книжек. На том же листе мы находим наброски и заметки для «банного домика герцогини». В записной книжке, относящейся к тому же периоду, под заголовком «баня» Леонардо записывает: «Чтобы нагреть воду для печи герцогини, добавь три части горячей воды к четырем частям холодной воды».[579] Герцогиня – это Изабелла Арагонская, вдова Джан Галеаццо. Она была соседкой Леонардо и жила в другой части Корте Веккьа вместе со своим больным сыном Франческо. Возможно, Леонардо просто захотел помочь несчастной женщине и снабдить ее горячей водой. Изабелла не была близка Мавру. Он считал ее пленницей, а Изабелла подозревала, что Лодовико отравил ее мужа. После французского вторжения ее сын был одним из первых, кто получил свободу. Леонардо, судя по всему, предвидел, что произойдет после падения Милана.

Французские войска с боями продвигались вперед. 19 августа пала Валенца, следом за ней – Алессандрия. 30 августа в Милане царил хаос. Противники Сфорца во главе с Джанджакомо Тривульцио подняли мятеж. Был убит казначей герцога, Антонио Ландриани. 2 сентября все стало ясно без помощи астрологов. Лодовико Сфорца покинул Милан. Он бежал на север, в Инсбрук, где надеялся получить помощь со стороны императора Максимилиана. Хранитель замка, Бернардино да Корте, сложил с себя полномочия. 6 сентября всякое сопротивление прекратилось. Милан сдался на милость французов. На следующий день историк Корио записал:

> «Чернь ворвалась в дом Амброджио Курцио и полностью его уничтожила так, что почти ничего ценного нельзя было найти там; и то же самое произошло с садом Бергонцио Бота, герцогского кассира, и с дворцом и конюшнями Галеаццо Сансеверино, и с домом Мариоло, камердинера Лодовико, недавно построенным, но еще не законченным».[580]

Леонардо знал всех этих людей и их семьи. Он знал их дома, а дом Мариоло даже сам строил. Мариоло жил рядом с его виноградником. Леонардо знал всех напуганных лошадей из конюшен Галеаццо.

6 октября в город триумфально вошел Людовик XII. Он

оставался в Милане примерно полтора месяца – черные дни для тех, кто был близок Мавру. Сталкивался ли Леонардо с французами? сумел ли он все уладить? По-видимому, ему все удалось. Сохранилась удивительная запись в Атлантическом кодексе: «Найди Ингил и скажи ему, что ты будешь ждать его в Амор и что ты пойдешь к нему в Илопан».[581] Первое зашифрованное имя – *Ingil* – это перевернутое имя командующего французскими войсками, Людовика Люксембургского, графа де Линьи *(Ligni)*. Может быть, Леонардо встречался с ним в 1494 году, когда Линьи сопровождал своего кузена Карла VIII во время более дипломатического визита в Милан. Теперь Леонардо хочет поговорить с ним и даже сопроводить его во время планируемого вторжения в Неаполь *(Ilopan)*. На том же листе Леонардо пишет о своем намерении «узнать у Жана де Пари метод окрашивания *secco* и его метод получения тонированной бумаги». Жан де Пари – это знаменитый французский художник Жан Перреаль, сопровождавший французские войска. В другой части Атлантического кодекса мы находим *«Memoria a M[aest]ro Leonardo»*, где он собирается «составить как можно быстрее отчет *(nota)* о положении во Флоренции, особенно манеру и стиль, в каких достопочтенный отец Джироламо [Савонарола] организовал государство Флоренции».[582] Судя по всему, Леонардо решил собрать информацию о положении во Флоренции в рамках своего сотрудничества с французами.

Двумя годами позже, вернувшись во Флоренцию, Леонардо напишет для фаворита французского короля Флоримонда Робертета «Мадонну с веретенами» и получит другие заказы, возможно в награду за неупомянутые «услуги», оказанные им королю. Если у Леонардо и были когда-то личные контакты с Людовиком XII и Робертетом, то они могли иметь место только в Милане в 1499 году. Леонардо мог встречаться и с харизматичным Чезаре Борджиа. Иль Валентино тогда командовал французским эскадроном, а позднее участвовал в боевых действиях.

В Милане Леонардо остается до декабря. Лист с меморандумом Линьи содержит список дел, которые нужно было сделать до отъезда:

> «Заказать 2 сундука.
>
> Одеяла погонщиков мулов – или лучше использовать постельные. Есть 3, и одно оставить в Винчи.
>
> Забрать жаровни из Грацие.
>
> Забрать Театр Вероны у Джованни Ломбардо.

Купить скатерти и полотенца, шапки и ботинки, 4 пары чулок, куртку и шкуры, чтобы сделать другие.

Станок Алессандро.

Продать то, что нельзя взять с собой».

14 декабря Леонардо переводит 600 флоринов на счет во Флоренции в Оспедале ди Санта-Мария-Нуова. В Милане его банкирами было семейство Дино. Деньги были переведены двумя счетами по 300 флоринов каждый. Прошло несколько недель, пока деньги благополучно были зачислены на депозит во Флоренции.[583] Отъезду Леонардо предшествовали слухи о близком возвращении Мавра. Французы покинули Милан: Людовик XII и Линьи отправились во Францию, армия под командованием Стюарта д'Обиньи и Борджиа двинулась к Ферраре. Верные герцогу миланцы ожидали его возвращения с армией швейцарских наемников и войсками императора Максимилиана.

Впрочем, возвращение Мавра было весьма непродолжительным, но Леонардо не стал его дожидаться. Он оставался в городе во время французской оккупации. Можно сказать, что он даже «сотрудничал» с оккупантами. Вряд ли он мог рассчитывать на благосклонность бывшего покровителя. Словом, Леонардо покинул Милан в последние дни 1499 года. Перевод денег, оформленный 14 декабря, был его последним официальным действием в этом городе. Прошло почти восемнадцать лет с того дня, когда он приехал сюда, полный амбициозных замыслов, с серебряной лирой и массой рисунков. Покидал Милан совсем другой Леонардо, не юный флорентиец, а сорокасемилетний мужчина, хорошо знающий себе цену. Его меховая куртка плотно застегнута, она защищает его от пронизывающего холода. Все достижения при дворе Сфорца остались в прошлом. Будущее было неясным.

# Часть шестая
# В пути
# 1500–1506

*Движение есть причина всякой жизни.*

*Парижская записная книжка*
*MS H, 141r*

# Мантуя и Венеция

Из Милана Леонардо направился в Мантую ко двору юной маркизы Изабеллы д'Эсте. Он почти наверняка был знаком с ней по Милану. Изабелла бывала в Милане в 1491 году на свадьбе своей сестры Беатриче с Лодовико, а затем еще раз, в начале 1495 года, когда пришли известия о победе французов над неаполитанскими войсками. Этот вопрос очень волновал Изабеллу, поскольку ее муж, Франческо Гонзага, был среди тех, кто сражался с французами. Она видела портрет Чечилии Галлерани, который та послала ей, чтобы она могла сравнить его с портретами венецианского художника Джованни Беллини. Она знала протеже Леонардо, Аталанте Мильиоротти, которого выписала в Мантую в 1490 году, чтобы он исполнил главную роль в полициановом «Орфее». Короче говоря, Изабелла была знакома с Леонардо, хотя насколько близко, сказать точно нельзя.

Изабелла д'Эсте была сильной, энергичной и очень богатой женщиной. Хотя ей еще не было и тридцати, своим краем она правила железной рукой. Феррарское семейство д'Эсте считалось одним из древнейших и знатнейших семейств Италии. Им принадлежали Модена, Анкона и Реджио. (В конце XI века появилась и германская ветвь этого семейства, от которых произошли дома Брунсвик и Ганновер. Здесь лежат корни и британской королевской семьи.) Изабелле было всего шестнадцать, когда в январе 1491 года ее выдали замуж за Франческо Гонзага II, маркиза Мантуанского. Это был дипломатический шаг. Одну сестру Изабеллы выдали за Лодовико, а ее брат женился на племяннице Лодовико, Анне. Гонзага были заклятыми врагами миланских Висконти, но с помощью династических браков Сфорца и Гонзага стали союзниками друг другу и Ферраре.

Изабелла прибыла в Мантую по реке, а затем въехала в город как настоящая триумфаторша. Приданое невесты следовало за ней в тринадцати расписных сундуках. Изабелла была истинной дочерью своего века – века роскоши и безумного потребления. Она обожала коллекционировать драгоценные, красивые предметы. Изабелла откровенно завидовала сестре – Сфорца были гораздо богаче Гонзага, но Беатриче не любила коллекционировать. «Это воля Бога в том, что мы, кто тратит так много, должны так много иметь», – говорила Изабелла. Именно она положила начало знаменитой коллекции гемм, камей и интальо Гонзага. Мелкие, невероятно изящные предметы всегда были страстью коллекционеров. Однако в конце 90-х годов XV

века, как можно судить по письмам, ее интересы расширились. «Вы знаете, как страстно мы жаждем античности», – пишет она своему агенту в Риме в 1499 году. В другом письме она говорит о том, что «теперь мы заинтересованы в приобретении фигурок и бюстов в бронзе и мраморе».[584] Древности и фигурки предназначались для галереи, которую Изабелла устроила в замке Гонзага – в своей знаменитой *studiolo* и в прилегающей к ней комнате, *grotta*. Изабелла начала заказывать картины. В письме к Чечилии Галлерани явно чувствуется интерес к творчеству Беллини и Леонардо. Интерьер *studiolo* украшали девять больших картин: аллегории, выбранные самой Изабеллой. Две картины принадлежали кисти придворного мантуанского живописца Андреа Мантеньи, две написал Лоренцо Коста из Феррары, одну – старинный приятель Леонардо, Перуджино. Но, как Изабелла ни старалась, ни одной картины самого Леонардо ей заполучить не удалось.

Изабелла была женщиной высокого интеллекта. Она покровительствовала поэтам и музыкантам и сама прекрасно играла на лютне. На ее вечерах всегда исполнялись легкие любовные песенки, называемые *frottola*. Но главной страстью Изабеллы оставалось коллекционирование, превратившееся у нее в настоящую манию. Когда она умерла в 1539 году, была составлена опись ее имущества. После Изабеллы осталось 1241 монета и медаль; 72 вазы, бокала и чаши, из которых 55 были изготовлены из самоцветов, *pietre dure* (агата, яшмы, нефрита и т. п.); 70 статуй и статуэток из бронзы, мрамора и *pietre dure*, 13 портретных бюстов; часы, шкатулки, кораллы, астролябия, «рог единорога» и рыбьи зубы «длиной в три ладони».[585]

Рисованный портрет Изабеллы работы Леонардо ныне хранится в Лувре. С определенностью можно сказать, что рисунок был сделан зимой 1499/1500 г., когда художник гостил в Мантуе. Его можно считать своеобразной «платой за гостеприимство». Перед нами законченный рисунок, выполненный черным и красным мелом и желтой пастелью. По-видимому, изначально он был значительно больше: на анонимной копии XVI века (Крайстчерч, Оксфорд), весьма близкой к оригиналу во всех отношениях, руки Изабеллы лежат на парапете, а указательный палец правой руки указывает на книгу, также лежащую на парапете. Большой формат рисунка говорит о том, что он мог быть подготовительным картоном для картины. По контуру рисунка сохранились проколы, сделанные для перенесения рисунка на доску. Леонардо так и не написал портрета Изабеллы, хотя, по некоторым свидетельствам, приступил к этой работе, но гораздо позднее.

*Портрет Изабеллы д'Эсте. Леонардо да Винчи, 1500*

Леонардо удалось показать контраст между внешней прелестью и сильной натурой этой женщины. Мы видим юную аристократку, полностью уверенную в том, что все ее желания будут удовлетворены теми – например портретистом, – кому за это платят. Полное лицо говорит об определенной «испорченности»: Изабелла явно была обидчивой и раздражительной. Она могла решительно топнуть ногой, когда ей

противоречили, или захихикать от удовольствия. О капризах Изабеллы мы знаем из разных источников. Когда в 1512 году умерла ее комнатная собачка Аура, Изабелла потребовала сочинить в ее честь стихи – и получила их на латыни и на итальянском. Макиавелли, посланец Флоренции в Мантуе, писал о том, что она поздно вставала и не принимала никаких официальных гостей до полудня. В ее профиле, выполненном чисто в «нумизматическом» стиле, чувствуется достоинство и уверенность в себе. На рисунке Изабелла изображена и такой, какой хотела себя видеть она, и одновременной такой, какой ее увидел Леонардо. В такие сложные времена художник должен был искусно балансировать, чтобы не настроить против себя богатых заказчиков.

В Мантуе Леонардо остался ненадолго. В феврале 1500 года он отправился в Венецию. Там он пробыл до середины марта, когда его навестил Лоренцо Гузнаго, музыкант и мастер музыкальных инструментов из Феррары. Гузнаго когда-то работал в Милане, при дворе Сфорца, и мог быть лично знаком с Леонардо. 13 марта он написал Изабелле письмо, в котором были такие строки: «Также здесь в Венеции живет Леонардо да Винчи, который показывал мне портрет вашей светлости, очень похожий и искусно выполненный. Портрет не мог бы быть лучше». После этих слов так и видишь Леонардо в его венецианском доме, а за его спиной портрет Изабеллы д'Эсте. Гузнаго называет портрет *ritratto*, то есть картиной, а не рисунком. (Слово *ritratto* означает также «копию» и в этом смысле может быть связанным и с рисунком, но в данном контексте подобное истолкование неприменимо.) Картина могла остаться незаконченной, но написанной в большей части, что позволило оценить ее как «искусно выполненную».[586]

Утраченный портрет Изабеллы д'Эсте представляет особый интерес, поскольку именно на нем впервые были написаны руки Моны Лизы. Скрещенные руки Изабеллы, сохранившиеся на рисунке из Лувра лишь частично, но реконструированные по копии из Крайстчерча (см. иллюстрацию 20), почти идентичны более знаменитым рукам: пальцы правой руки и их размещение на левом предплечье, опирающемся на плоскую поверхность (парапет на рисунке, подлокотник кресла в «Моне Лизе»). И в других деталях рисунка чувствуется сходство с «Моной Лизой». Волосы Изабеллы прописаны недостаточно тщательно, но их форма, то есть отсутствие свободы, говорит о том, что они, как и у Моны Лизы, покрыты тонкой вуалью. Бюст Изабеллы во многом напоминает Мону Лизу – вырез платья, намек на ложбинку между грудями, поворот левого плеча. Сходство налицо, несмотря на то

что женщины изображены в совершенно разном положении: Изабелла смотрит налево, а голова Моны Лизы слегка повернута направо. Но если посмотреть на рисунок из Лувра с обратной стороны (см. иллюстрацию 21), то перед нами предстает призрак Моны Лизы.

«Мона Лиза» таит в себе много загадок, но одно можно сказать определенно: первые наброски к этому портрету были сделаны на рисунке Изабеллы д'Эсте и на картине, работа над которой началась в первые месяцы 1500 года, но так и не была завершена.

Краткое пребывание Леонардо в Венеции – первое, насколько нам известно, – имело интересные последствия. На измятом, исчерканном листе из Атлантического кодекса сохранился черновик сообщения *«illustrissimi signori»* венецианского сената относительно возможностей укрепления района реки Исонцо (в регионе Фриули, к северо-востоку от Венеции) на случай турецкого вторжения. Судя по всему, речь идет об официальном заказе. Посетил Фриули Леонардо, по-видимому, в начале марта до заседания сената, состоявшегося 13 марта. На заседании было решено направить во Фриули опытных «инженеров».[587] Складки бумаги говорят о том, что Леонардо носил его в кармане, выезжая за город. Набросок сангиной, озаглавленный *«Ponte de Goritia»* и *«alta vilpagho»*, явно был сделан на реке Виппах в Гориции. В более поздней заметке относительно транспортировки артиллерийских орудий Леонардо пишет о том, что это нужно сделать «так, как я предлагал в Градиске, во Фриули».[588]

Леонардо пишет кратким, телеграфным стилем: «Я тщательно изучил состояние реки Исонцо…» Он записывает высоту подъема воды, разговаривает с местными жителями: «От сельских жителей я узнал, что…» Он печально замечает, что напор воды слишком велик, чтобы ему могли противостоять постройки, возведенные человеком. Некоторые рекомендации Леонардо были использованы на практике. На листе из Кодекса Арундела, где описан королевский дворец в Роморантене, Леонардо пишет: «Шлюзы должны быть передвижными, подобными тем, что я установил во Фриули».[589]

В Венеции Леонардо заинтересовался еще одной технической новинкой – печатью. В Венеции в те годы активно внедрялась новая технология – гравирование на медных пластинах. Контуры рисунка протравливали на листе меди едкой кислотой (*aqua fortis*, то есть «сильной водой»). Технология процесса находилась еще в разработке, но Леонардо, несомненно, понял кроющийся в новой технике потенциал и возможности размножения своих

технических рисунков. В гравюрах на меди можно было достичь удивительной четкости линий, что было невозможно для традиционных гравюр на дереве. По-видимому, гравюры с чертежей «академии» были сделаны в Венеции как раз в годы пребывания там Леонардо. Шесть первых экземпляров сохранились в Амвросианской библиотеке в Милане. Новая технология привлекала Леонардо, и тем не менее его убеждение в превосходстве живописи над гравюрами, размноженными печатным способом, осталось непоколебимым. «Живопись не плодит бесконечного числа детей, как печатные книги. Она одна остается благородной, она одна дарует славу своему творцу и остается ценной и единственной и никогда не порождает детей, равных себе».[590]

О художественной деятельности Леонардо в Венеции мы почти ничего не знаем. По-видимому, он встречался с молодым венецианским живописцем Джорджио да Кастельфранко. Венецианцы называли его Зорзи, а мы сегодня знаем его под именем Джорджоне – «Большой Джорджо». Леонардо оказал глубокое воздействие на его работу. В таких картинах, как «Гроза» (1508), чувствуется чисто Леонардов цвет и свет, его *sfumato*, его драматизм. Короткое пребывание Леонардо в Венеции в 1500 году дало возможность художникам пообщаться и чему-то поучиться друг у друга.

В середине апреля 1500 года в Венецию поступили известия из Милана. В начале февраля в городе восстали сторонники Сфорца, а войска Асканио Сфорца и Галеаццо Сансеверино сумели войти в город. Но триумфальное возвращение Мавра было остановлено в Новаре. 10 апреля армия швейцарских наемников была разбита, а сам Лодовико захвачен, несмотря на то что он пытался скрыться, переодевшись слугой. 15 апреля французы вновь установили полный контроль над Миланом.

На внутренней стороне обложки Парижской записной книжки MS L Леонардо записывает изложение событий короткими, резкими предложениями, такими, какими он их слышал:

> «Правитель замка захвачен в плен.
>
> Биссонте (то есть Висконти) бежал, а затем его сын был убит.
>
> Джан делла Роза лишился всех своих денег.
>
> Боргонцо начал, затем передумал и бежал.
>
> Герцог потерял свое государство, и свое имущество, и свою свободу, и ни одна из его работ не была завершена».

Некоторые комментаторы датируют эту запись сентябрем 1499 года – то есть временем первого вторжения французов. Но слова «герцог потерял… свою свободу» ясно указывают на захват Лодовико в Новаре. Плененный *castellano* – это французский правитель, в феврале сдавший замок миланцам. Когда 15 апреля в Милан вернулись французы, правитель был заключен в тюрьму. Джан делла Роза – это, скорее всего, астролог и врач Мавра Джованни да Розате, а Боргонцо – придворный Бергонцио Бота. Леонардо не упоминает о еще более драматичной судьбе своего друга, архитектора Джакомо Андреа. Андреа был заключен в тюрьму как сторонник Сфорца. Несмотря на заступничество видных граждан города, Джакомо Андреа был обезглавлен и четвертован во дворе замка 12 мая. Возможно, это еще не произошло на тот момент, когда Леонардо делал свои записи.

Мавр действительно потерял свободу. Его доставили во Францию, в замок города Лош в Турени. В заключении Сфорца провел восемь лет и умер, почти лишившись рассудка. Слова «ни одна из его работ не была завершена» говорят о переменчивости политической фортуны и о том, что знаменитый конь Сфорца так и не был отлит. Позднее Леонардо узнает о том, что глиняная модель коня была варварски уничтожена французскими лучниками, о чем написал историк Сабба Кастильоне. «Я помню, – напишет Кастильоне почти пятьдесят лет спустя, – и с печалью и гневом пишу об этом сейчас, как великолепная, гениальная работа была использована гасконскими лучниками в качестве мишени».[591]

Если Леонардо и собирался вернуться в Милан, то последние события окончательно убедили его в обратном. Пленение друзей, конфискация имущества, убийства – Милан был не лучшим местом для художника. В конце апреля Леонардо записывает известия из Милана, а 24 апреля он уже во Флоренции.

# Снова во Флоренции

24 апреля 1500 года Леонардо снимает со своего счета в Санта-Мария-Нуова 50 флоринов. После восемнадцатилетнего отсутствия он снова во Флоренции.[592] Многое ему знакомо. Отцу Леонардо уже за семьдесят. Он по-прежнему работает нотариусом и по-прежнему живет на виа Гибеллина, неподалеку от бывшей боттеги Верроккьо. Отношения между отцом и сыном нормализовались. Леонардо уже не зависит от отца, а внебрачных сыновей у сера Пьеро хватает – одиннадцать человек, и младшему всего два года. Старые обиды ушли в прошлое, хотя особой близости между ними нет. Рассказал ли Леонардо отцу о последних днях Катерины? Захотел ли сер Пьеро узнать об этом?

Художественный мир Флоренции изменился – братья Поллайоло умерли, умер и Доменико Гирландайо. Но старый знакомец Леонардо, Лоренцо ди Креди, по-прежнему руководил мастерской, унаследованной им от Верроккьо, а на виа делла Порчеллана продолжал писать свои старомодные картины Боттичелли. На художественном небосклоне Флоренции взошла новая звезда, сын магистра из Капрезе, Микеланджело ди Лодовико Буонарротти. В 1500 году Микеланджело был в Риме. Ему исполнилось двадцать пять лет, и он заканчивал работу над своим первым скульптурным шедевром, «Пьета».

Однако закат – хотя и, как оказалось, временный – семейства Медичи пагубно сказался на флорентийской жизни. Наступили мрачные времена теократии Савонаролы, запылали костры «сожжения суеты», в которых погибли бесценные произведения искусства. Но священный огонь вскоре поглотил и самого Савонаролу: его повесили и сожгли на площади Синьории 23 мая 1498 года. Затем наступило время финансового кризиса. Несколько гильдий оказались на грани банкротства. Налоги росли, а неудачная война с Пизой, захваченной французами в 1494 году, окончательно истощила казну города.

Леонардо поселился в знакомых с юности, но разительным образом изменившихся местах. Наступало время неуверенности, новых начинаний. Флорентийцам Леонардо казался странным и причудливым. В начале 1501 года очевидец записал: «Жизнь Леонардо чрезвычайно беспорядочна и случайна *(varia et indeterminate)*, и кажется, что он живет только сегодняшним днем».[593]

Несмотря на все странности, Леонардо вернулся во Флоренцию признанным мастером, знаменитым художником.

«Тайная вечеря» стала его высшим достижением, конь Сфорца – величайшим провалом. Вазари пишет о том, что его приняли братья церкви Сантиссима Аннунциата:

> «Вернувшись во Флоренцию, он узнал, что братья сервиты заказали Филиппино работу над образом главного алтаря церкви Нунциаты, на что Леонардо заявил, что охотно выполнит подобную работу. Тогда Филиппино, услыхав об этом и будучи человеком благородным, от этого дела отстранился, братья же, для того чтобы Леонардо это действительно написал, взяли его к себе в обитель, обеспечив содержанием и его, и всех его домашних».

Сантиссима Аннунциата, примыкавшая к скульптурному саду Медичи на Сан-Марко, была одной из самых богатых церквей Флоренции. Главная церковь ордена сервитов была построена во Флоренции в начале XIII века, а в 60-х годах XV века перестроена Микелоццо. Церковь пришлось перестроить, чтобы она могла вместить всех паломников, приходящих поклониться чудотворному образу Девы Марии. Финансировал это строительство отец Лоренцо, Пьеро Медичи. На табернакле, где хранится священный образ, осталась надпись: *«Costò fior. 4 mila el marmo solo»* (Один только мрамор стоил 4000 флоринов). Нотариусом монастыря был сер Пьеро да Винчи. Возможно, именно поэтому его сыну был оказан столь теплый прием.[594]

15 сентября 1500 года сервиты заказали для алтарного образа большую позолоченную раму. Работа была поручена архитектору и столяру Баччио д'Аньоло. Размеры рамы говорят о том, что картина должна была быть 5 локтей высотой и 3 локтя шириной, то есть гораздо больше, чем все картины, написанные Леонардо до этого момента.[595]

Вазари продолжает:

> «И вот он тянул долгое время, так ни к чему и не приступая. В конце концов он сделал картон с изображением Богоматери, св. Анны и Христа, который не только привел в изумление всех художников, но когда он был окончен и стоял в его комнате, то в течение двух дней напролет мужчины и женщины, молодежь и старики приходили, как ходят на торжественные праздники, посмотреть на чудеса, сотворенные Леонардо и ошеломлявшие весь этот народ».

По этому описанию становится ясно, каким авторитетом

пользовался в то время Леонардо. Завершение картона превратилось в настоящую театральную премьеру: обычно спокойные клуатры Сантиссимы Аннунциаты заполнили толпы любопытствующих.

Этот картон, к сожалению, утрачен. Знаменитый картон Берлингтон-Хаус, хранящийся в лондонской Национальной галерее, был написан несколькими годами позже и отличается от описанного Вазари по композиции. Сохранились и другие свидетельства людей, видевших картон Аннунциаты. Фра Пьетро Новеллара, викарий ордена кармелитов, записал в апреле 1501 года свои впечатления. Он описывает рисунок как «еще не законченный», поэтому его впечатления относятся к более раннему, чем описываемый Вазари, периоду. Новеллара пишет Изабелле д'Эсте о достижениях Леонардо:

> «С того времени, как он приехал во Флоренцию, он сделал только один рисунок, на картоне. На нем изображен младенец Христос, в возрасте примерно одного года, почти вырывающийся из рук матери. Он держит ягненка и, кажется, тискает его. Мать почти поднялась с коленей святой Анны, чтобы удержать ребенка и отвлечь его от ягненка, символизирующего Страсти Христовы. Святая Анна поднимает что-то со своего сиденья. Кажется, что она хочет помешать дочери отвлекать ребенка от ягненка, что символизирует стремление Церкви не мешать Страстям идти своим чередом. Все фигуры написанны в натуральную величину, но картон не так велик, потому что все они сидят или склонились друг к другу, и каждая фигура частично закрывается другую с левой стороны. Этот рисунок еще не закончен».[596]

Картон, еще не законченный в апреле 1501 года, несомненно, является тем же самым, о котором пишет Вазари и который так поразил жителей Флоренции в законченном виде. Однако описание Вазари отличается от описания Новеллары:

> «В лице Мадонны было явлено все то простое и прекрасное, что своей простотой и своей красотой и может придать ту прелесть, которой должно обладать изображение Богоматери, ибо Леонардо хотел показать скромность и смирение Девы, исполненной величайшего радостного удивления от созерцания красоты своего Сына, которого она с нежностью держит на коленях, а также и то, как она пречистым своим взором замечает

> совсем еще маленького св. Иоанна, резвящегося у ее ног с ягненком, не забывая при этом и легкую улыбку св. Анны, которая едва сдерживает свое ликование при виде своего земного потомства, ставшего Небесным».

Слова Вазари не совпадают ни с описанием Новеллары (упомянувшего о ягненке, но забывшего о святом Иоанне), ни с лондонским картоном (на котором есть святой Иоанн, но нет ягненка). Объяснение найти несложно, поскольку Вазари тут же замечает, что картон Аннунциаты «впоследствии ушел во Францию», давая тем самым понять, что он его не видел. Я подозреваю, что его описание картона (как и описание «Моны Лизы», идущее практически следом) сделано по рассказам современников. Таким образом, Новеллара является единственным надежным свидетелем того, как выглядел утраченный картон 1501 года.

Хотя описание Новеллары в деталях отличается от берлингтонского картона, оно во многом напоминает композицию законченной картины «Мадонна с младенцем и святой Анной», ныне хранящейся в Лувре. Картина датируется 1510 годом, поэтому утерянный картон Аннунциаты может считаться ее прототипом, а лондонский картон – промежуточным вариантом. Сохранились и более мелкие эскизы той же группы. Два из них, хранящиеся в Венецианской академии и частной коллекции в Женеве, могут относиться к картону Аннунциаты. Женевский рисунок снабжен весьма туманной аннотацией на оборотной стороне. Почерком XVI века на нем написано «*Leonardo alla Nuntiata* (то есть Аннунциата)».[597]

Сюжет картины, как всегда у Леонардо, покрыт тайной. Но Мадонну с матерью, святой Анной, Леонардо изображал не раз и возвращался к этой теме постоянно. Психолог обязательно обратил бы внимание на отсутствие отца во всех картинах с подобным сюжетом. Утраченный картон 1501 года, лондонский картон 1508 года, луврская картина 1510 года, небольшие эскизы, относящиеся к различным годам, – все это варианты одного и того же сюжета. Теперь такая работа становится для Леонардо нормой – долгая, медленная эволюция знаменитых шедевров: «Мона Лиза», «Леда», «Иоанн Креститель».

По словам Вазари, Леонардо «тянул долгое время, так ни к чему и не приступая», и лишь затем написал картон с изображением Мадонны и святой Анны. Можно предположить, что в это время он был занят какими-то другими делами.

Летом 1500 года Леонардо бродил по холмам к югу от

Флоренции, набрасывая эскиз виллы или загородного дома флорентийского торговца Анджело дель Товалья. Это происходило в начале августа – отличное время для того, чтобы выбраться из города. 11 августа Леонардо отправляет сделанный им рисунок маркизу Мантуанскому, у которого он гостил несколькими месяцами раньше. Товалья был одним из агентов маркиза во Флоренции. Вилла стояла на холмах, чуть южнее города, и из ее окон открывался великолепный вид на долину Валь-д'Эма. Из письма, сопровождавшего рисунок, мы узнаем о том, что маркиз гостил здесь двумя годами раньше, а впоследствии захотел построить такой же дом в пригороде Мантуи.[598] Большой лист из Виндзорской коллекции, по-видимому, является ученической копией рисунка Леонардо. На нем изображен красивый дом с колоннадой, террасой и садом. Рисунок из Кодекса Арундела также не принадлежит руке Леонардо. Он изображает фрагмент лоджии и чуть отличается дизайном колонн.[599]

Рассматривая лоджию с виндзорского рисунка, можно заметить, что она открывается назад, закрываясь только низкой стеной на уровне подоконников окон первого этажа. Лоджия очень напоминает ту, где сидит Мона Лиза. Сходство проявляется и в низкой балюстраде позади женщины, и в двух еле заметных в боковых частях картины круглых основаниях, принадлежащих колоннам, выходящим за пределы картины (а может быть, они были написаны на утраченных частях картины). На эскизе Рафаэля для портрета Маддалены Дони, который, как считается, был написан по рисунку «Моны Лизы», мы видим ту же лоджию, прописанную более тщательно и отчетливо, хотя линия балюстрады по отношению к сидящей даме располагается выше, чем на картине Леонардо. Сложное и необычное обаяние картины заключается в двойной точке зрения. Ландшафт написан так, словно художник смотрит на него сверху. Женщина же расположена так, словно зритель стоит прямо перед ней. Подобно картону с портретом Изабеллы д'Эсте, виды Валь-д'Эма, обрамленные колоннами лоджии виллы Товальи, могут быть еще одним призраком будущей «Моны Лизы».

В то же время Леонардо дает инженерные консультации. Флорентийская церковь Сан-Сальваторе дель Оссерванца находилась в плачевном состоянии. Ее стены, по словам Леонардо, растрескались из-за оползня, произошедшего на холме, где она стояла. Рекомендации Леонардо сохранились в государственных архивах Флоренции: «Касательно С.-Сальваторе и требуемых работ Лионардо да Винчи сказал, что он составит план, который покажет проблемы здания во взаимосвязи с током

воды, которая протекает между каменными плитами к тому месту, где стоит кирпичная фабрика, и… где плита была повреждена, там, по его словам, и кроется дефект».[600] Решение обновить дренажную систему и систему водяных каналов – как и рекомендовал Леонардо – было принято 22 марта 1501 года.

В начале 1501 года Леонардо совершил короткую поездку в Рим. Насколько нам известно, это был его первый визит в Вечный город. Леонардо не забыл обиды двадцатилетней давности, когда его не пригласили расписывать Сикстинскую капеллу. Все, что мы знаем об этой поездке, умещается на одном листе из Атлантического кодекса, где сохранилась запись *«a roma attivoli vecchio casa dadriano»*, а ниже помещается строчка, датированная 10 марта 1501 года, об обмене денег. Запись сделана дрожащей рукой, что позволяет предположить, что Леонардо писал в повозке или верхом.[601] Судя по всему, Леонардо был в Риме в начале 1501 года и посетил развалины виллы Адриана в Тиволи. На том же листе сохранился эскиз круглой крепости на берегу реки и большого моста. Судя по всему, это изображение замка Святого Ангела. В марте 1501 года в Тиволи были обнаружены несколько фрагментов античных скульптур – «Музы», ныне хранящиеся в мадридском музее Прадо. Леонардо мог видеть эти фрагменты. Он, несомненно, встречался с Браманте, который приступил к своему великому, так и оставшемуся незаконченным проекту перестройки собора Святого Петра. Леонардо собрал воедино эскизы античных зданий и скульптур в ныне утраченную книжку, которую видел неизвестный миланский художник, скопировавший несколько рисунков и снабдивший изображение Морского театра виллы Адриана словами: «Это храм, который был в книжке маэстро Леонардо, которую тот вел в Риме».[602]

Мантуя, Венеция, Флоренция, Рим – новый век Леонардо начал в пути.

# Настойчивая маркиза

Вернувшись во Флоренцию после краткого пребывания в Риме, Леонардо возвращается в Сантиссиму Аннунциату. В начале апреля 1501 года он встречается с видным священнослужителем фра Пьетро Новелларой, викарием ордена кармелитов, который передает ему просьбу от Изабеллы д'Эсте. Роль посланца Изабеллы, исполненная Новелларой, позволяет нам понять обстоятельства жизни и настроение Леонардо в первые месяцы пребывания во Флоренции. Любопытная история открывается нам в трех письмах, которые переводятся в этой книге впервые.[603]

*От Изабеллы д'Эсте – фра Пьетро Новелларе, Мантуя, 29 марта 1501*

Достопочтенный.

Если Леонардо Флорентиец, художник, будет обнаружен во Флоренции, мы умоляем вас выяснить, в каких он обстоятельствах и занят ли он какой-нибудь работой, как я слышала, и что это за работа, и думаете ли вы, что он задержится там на некоторое время. Вы, ваше преподобие, могли бы поговорить с ним, как вы умеете, и выяснить, не согласится ли он принять определенное вознаграждение за то, чтобы написать картину для нашей студии; если он захочет сделать это, мы предоставляем ему выбор и сюжета картины, и сроков ее написания. Если же вы найдете его несговорчивым, то можете по крайней мере попытаться убедить его написать мне маленький образ Мадонны в том мучительно-нежном стиле, каковой является его природным даром. Не могли бы вы попросить его быть добрым и послать мне другой эскиз моего портрета, написанного им, поскольку его светлость, наш консорт, забрал тот, что он оставил здесь. Если все это будет сделано, я буду очень благодарна вам и самому Леонардо за то, что он сделает для меня…

*От фра Пьетро Новеллары – Изабелле д'Эсте, 3 апреля 1501*

Прославленная и премилостивейшая дама.

Я только что получил письмо вашей светлости и

приступлю к исполнению ваших просьб со всей возможной скоростью и почтением, но из того, что я знаю, жизнь Леонардо чрезвычайно беспорядочна и случайна и кажется, что он живет только сегодняшним днем. С того времени, как он приехал во Флоренцию, он сделал только один рисунок, на картоне… [Далее следует описание картона «Мадонна с младенцем и святой Анной», приведенное в предыдущей главе. ] Он не занимается ничем другим, хотя два его помощника делают копии, а он время от времени поправляет их. Большую часть времени он посвящает геометрии и не имеет желания прикасаться к кисти. Я пишу это только для того, чтобы ваша светлость знала, что я получил ее письмо. Я сделаю все, о чем вы просите, и сообщу обо всем вашей светлости как можно быстрее.

*От фра Пьетро Новеллары – Изабелле д'Эсте, 14 апреля 1501*

Прославленная и премилостивейшая дама.

На Страстной неделе я выяснил намерения Леонардо-художника посредством его ученика Салаи и некоторых других, близких ему. Чтобы прояснить его намерения, они привели его ко мне в Святую среду [7 апреля]. Вкратце можно сказать, что его математические эксперименты настолько отвлекли его от живописи, что он не прикасается к кисти. Я передал ему пожелания вашей светлости и обнаружил, что он вполне готов выполнить их в память о той доброте, с какой вы отнеслись к нему в Мантуе. Мы говорили свободно и пришли к такому заключению – что если он сможет освободиться от обязательств перед его величеством королем Франции, не оскорбив его, а он надеется выяснить все не дольше чем за месяц, то сможет раньше служить вашей светлости, чем любому другому человеку на земле. В любом случае, как только он закончит небольшую картину, которую он пишет для некоего Робертета, фаворита короля Франции, он немедленно закончит портрет и вышлет его вашей светлости. Я дал ему два подарка, чтобы ободрить его *(dui boni sollicitadori)*. Небольшая картина, над которой он работает, – это образ Мадонны, которая сидит, словно собираясь прясть, и Христа, поставившего ступни на корзину с шерстью и схватившего веретено. Христос

> внимательно смотрит на четыре спицы, образующие крест, и, словно не в силах оторваться от этого креста, он улыбается и крепко сжимает веретено, не желая отдавать его матери, которая все же хочет отобрать его у него. Это все, что я смог узнать у него. Вчера я произнес проповедь. Пусть Господь устроит, чтобы она принесла плоды столь же изобильные, сколь были ее слушатели.

Судя по этим письмам, Леонардо был знаменитостью, но весьма неуловимой знаменитостью. Встречу с ним устраивал Салаи, словно он был его личным секретарем. Викария встретили вежливо, но уклончиво. Леонардо «привели» к нему, они пришли к «заключению», но когда Новеллара сел писать письмо ее светлости, то обнаружил, что плоды этой встречи оказались не слишком изобильными: «Это все, что я смог узнать у него».

Мы узнаем также о тех обстоятельствах, в каких находился в тот момент Леонардо: он питал отвращение к живописи и «не прикасался к кисти»; большую часть времени он проводил за математическими и геометрическими исследованиями, в чем сказывалось влияние Луки Пачьоли (Пачьоли вскоре после этого приедет во Флоренцию). И мы вновь убеждаемся в том, что Леонардо сотрудничал с французами, возможно, еще до отъезда из Милана. Он говорит о своих «обязательствах» перед королем Людовиком. Мы не можем с точностью сказать, что это были за обязательства – возможно, всего лишь картина, которую описывает Новеллара. Леонардо писал ее для «фаворита» короля, Флоримонда Робертета.[604] Возможно, Новеллара несколько преувеличивает занятость Леонардо: ему не хочется создавать у маркизы впечатление, что Леонардо грубо отклонил ее авансы.

*Мадонна с веретенами, или Мадонна с мотовилом (вариант Рефорда). Леонардо да Винчи с помощниками, 1501–1504*

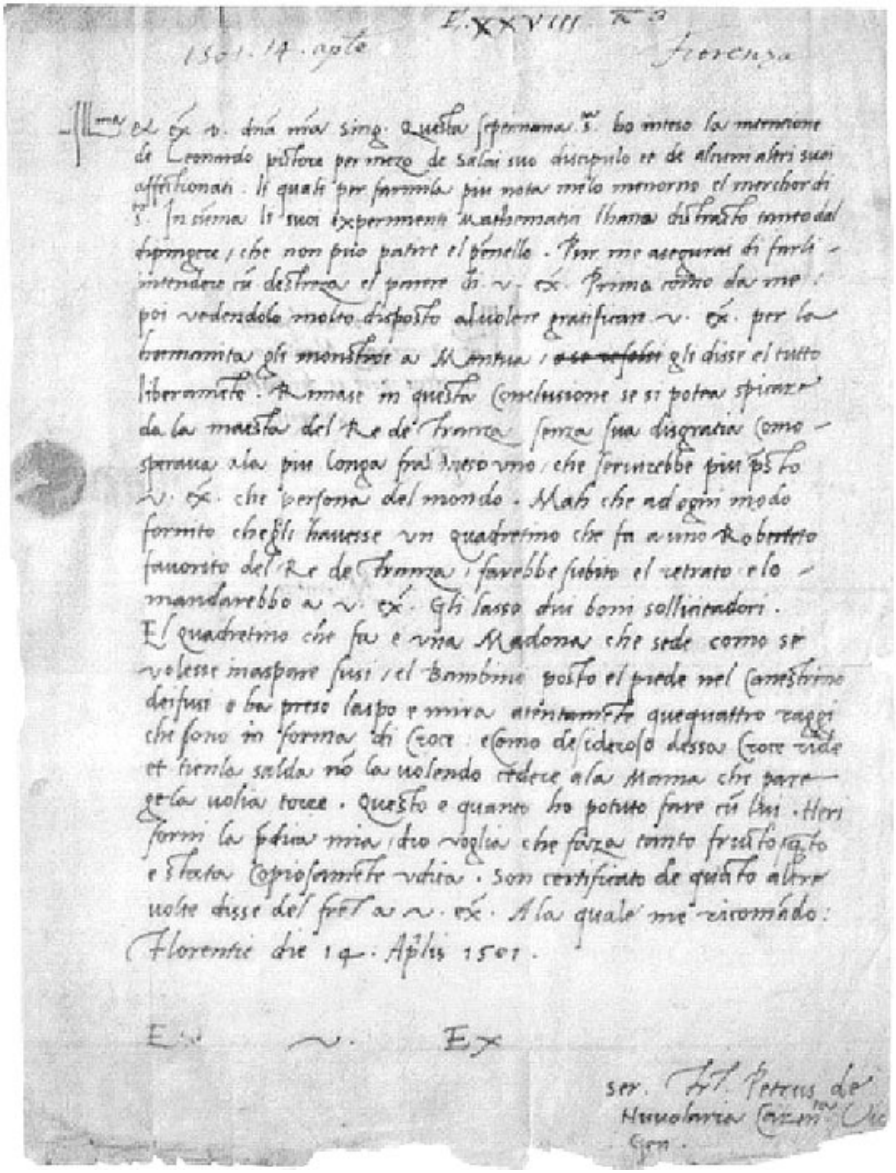
«Небольшая картина», над которой Леонардо работал в начале 1501 года, – это «Мадонна с веретенами». Картина известна в нескольких вариантах, два из которых, хранящиеся в частных коллекциях, частично написаны самим мастером. Эти картины известны под названиями вариантов Рефорда и Бакклоха. Впрочем, первая из них уже не находится в коллекции Рефорда в Монреале, а перешла в частную коллекцию в Нью-

Йорке. Вторая же более не украшает лестницу загородного замка Драмланриг герцога Бакклоха, поскольку в августе 2003 года была украдена двумя злоумышленниками, проникшими в замок под видом туристов.[605] Видеозапись показывает, что картину вынесли под плащом одного из мужчин, а затем преступники скрылись на белой машине. Примерно так же в 1911 году из Лувра была похищена «Мона Лиза», Винченцо Перуджа вынес картину из музея под своей рабочей одеждой. Кражи очень схожи между собой. Перуджа хранил «Мону Лизу» в ящике под печью в течение двух лет. Можно говорить не о краже, а о похищении.

Описание картины, сделанное Новелларой, очень точное, но обращает на себя внимание «корзина с шерстью» под ногами младенца. Такой корзины нет ни на одном из известных вариантов. Рентгеновские исследования и съемка в инфракрасных лучах не показали никаких следов подобной корзины. Однако во время исследования картины Рефорда было сделано интересное открытие. Слева от головы Мадонны[606] было обнаружено любопытное здание с плоской крышей и дверью или узким окном на фасаде, написанное в некотором отдалении от нее. И снова мы вспоминаем о «Моне Лизе», поскольку задние планы обеих картин весьма сходны. На обеих мы видим длинный арочный мост, перекинутый через реку (см. иллюстрацию 22). Считается, что Леонардо изобразил мост Понте Буриано, находящийся близ Ареццо, где художник путешествовал и делал эскизы летом 1502 года.[607]

Иконография веретена принадлежит исключительно Леонардо, хотя этот предмет входил в список символов будущих страданий, ожидающих Христа. На ранних картинах Леонардо использовал другие символы, чаще всего цветы. Вспомните красную гвоздику на мюнхенской «Мадонне с младенцем» или крестоцветную белую горчицу на «Мадонне Бенуа». Леонардо делает свою картину пророческой, придавая изображаемой сцене особый драматизм. Младенец всегда тянется к миниатюрному кресту, к краю картины, к неизбежному будущему. Рука матери стремится защитить младенца, но застывает, словно в трансе, подчинившись высшей воле. Изображение фигур безукоризненно: это первая многофигурная картина Леонардо с момента завершения «Тайной вечери» – а ведь прошло уже четыре года. Поражает точное и продуманное изображение жестов персонажей – *moti mentale*. Из всех подписанных Леонардо работ эта более всего «Леонардова» по чувствам и духу. Удлиненная рука Мадонны напоминает «Мадонну в скалах», но она протянута уже не в жесте благословения. Лицо тоже изменилось: бледная, тоненькая девушка из зачарованной пещеры стала более плотной,

широколицей, более земной. Невинность ушла.



*Письмо фра Пьетро Новеллары – Изабелле д'Эсте. 14 апреля 1501*

В июле маркиза вновь напомнила о своих предложениях. Она пишет личное письмо Леонардо, которое, к сожалению, не сохранилось. Письмо художнику доставил еще один посредник, некий Манфредо де Манфреди, который 31 июля 1501 года докладывал Изабелле:

> «Я вручил письмо, недавно присланное вашей светлостью, лично в руки Леонардо Флорентийцу. Я дал ему понять, что, если он захочет ответить, я смогу передать его письма вашей светлости и это избавит его от расходов; он прочел ваше письмо и сказал, что сделает это, но, не получив от него никаких известий, я наконец послал к нему одного из своих людей, чтобы узнать, что он намерен делать. Он прислал ответ, что в данный момент он не расположен посылать ответ вашей светлости, но что я должен сообщить вам, что он уже начал работать над картиной, которую хотела от него получить ваша светлость. Вот вкратце и все, что я смог узнать от упомянутого Леонардо».[608]

Остается только пожалеть несчастного Манфредо, который разрывался между настойчивой маркизой и уклончивым, неуловимым Леонардо. Картина, «которую хотела от него получить» ее светлость, могла быть либо ее портретом, либо картиной для ее *studiolo*, о которой она писала Новелларе. Манфредо заверяет маркизу в том, что Леонардо «начал работать» над картиной. Если речь идет о портрете, подобные слова не могли удовлетворить Изабеллу – ведь она отлично знала, что работа началась более года назад. Есть что-то удивительное в уклончивости Леонардо, в его нежелании плясать под дудку богатых заказчиков. В данный момент он не нуждается. У него есть хороший заказ в церкви Аннунциаты, щедрые братья покрывают «все его расходы». У него есть заказ, а возможно, и перспективы новых заказов от французских придворных. Ему хочется заняться любимым делом, а сейчас более всего его привлекает математика и геометрия с их «высшей определенностью». Не забывает он о механике и технологии. Эскизы и заметки медленно, но верно заполняют страницы Мадридских кодексов. Не оставляет Леонардо и мечты о полете – о путешествии «от одного элемента к другому». Стремление подняться над земной суетой всегда живет в его душе.

19 ноября 1501 года он снимает еще 50 флоринов со своего счета в Санта-Мария-Нуова.[609] В мае 1502 года, получив очередную просьбу от Изабеллы, он осматривает и оценивает античные вазы, ранее принадлежавшие семейству Медичи. «Я показал их Леонардо Винчи, художнику, – записывает один из агентов Изабеллы, Франческо Малатеста, 12 мая. – Он похвалил все, но особенно хрустальную, поскольку она вырезана из одного куска и отличается невероятной чистотой… и Леонардо сказал, что никогда не видел ничего прекраснее».[610] Вот в таких

повседневных заботах – визитах в банк и посещении лавки антиквара – Леонардо встретил важный день своей жизни. 15 апреля 1502 года ему исполнилось пятьдесят лет.

# Борджиа

Оценка ваз Медичи, о которой Франческо Малатеста пишет в мае 1502 года, была последним задокументированным действием Леонардо во Флоренции в том году. В начале лета Леонардо снова пускается в путь. У него появляется новый заказчик: Чезаре Борджиа, незаконнорожденный сын папы Александра VI, прославившийся невероятной безжалостностью и хитростью. Чезаре был идеальной моделью для Макиавеллиевого «Государя». Семейство Борджиа было окружено слухами об убийствах, оргиях, инцесте. Младшая сестра Чезаре, Лукреция Борджиа, пользовалась особенно плохой репутацией. Что-то из слухов было правдой, что-то – просто слухами. Подобно Мавру, но еще в большей мере Борджиа был покровителем не для слабонервных. Фрейд полагал, что Леонардо тянуло к сильным мужчинам в силу того, что в детстве он был лишен отцовской заботы.

Борджиа происходили из Испании. Когда-то их фамилия произносилась как Борха. Чезаре на всю жизнь сохранил любовь к бою быков. В 1492 году кардинал Родриго Борха занял папский престол, приняв имя Александр VI, шестидесятилетний папа не отказывал себе в радостях жизни и был фанатично предан своим незаконнорожденным детям, делая все для их продвижения. На портрете Александра VI работы Пинтуриккьо мы видим лысого, круглолицего мужчину в роскошном одеянии, стоящего на коленях перед образом Мадонны. Гвиччардини говорил о нем: «Он гораздо более жесток и более удачлив, чем любой папа до него… В нем воплотились все грехи плоти и духа».[611] Флорентиец Гвиччардини не мог быть нейтральным, но его суждения подтверждаются словами других современников папы.

Чезаре был сыном Родриго от его римской любовницы Джованны, или Ваноццы, Каттанеи. Он родился в 1476 году. Лукреция родилась от той же матери четырьмя годами позже. В возрасте семнадцати лет Чезаре стал кардиналом, однако те, кто бывал в его дворце в районе Трастевере, находили жилище молодого кардинала более чем светским:

> «Он был готов отправиться на охоту, одет в светскую одежду и отлично вооружен… Он разумен и обаятелен и ведет себя, как настоящий князь. Он жив и весел и любит общество. Этот кардинал никогда не испытывал склонности к монашеству, но его должность приносила ему более 16 тысяч дукатов в год».[612]

В 1497 году младший брат Чезаре, Джованни, был найден в Тибре с перерезанным горлом. Это было первое из многочисленных убийств, приписываемых Чезаре. Говорили, что Чезаре завидовал светской власти брата (Джованни был герцогом Гандии), тогда как ему досталась только церковная должность. В 1498 году он «сбросил пурпур», чтобы стать капитан-генералом церкви, то есть командующим папскими войсками. Чезаре отправился во Францию, чтобы заключить союз между папой и новым королем, Людовиком XII. В 1499 году он женился на двоюродной сестре Людовика, Шарлотте д'Альбре, и получил титул герцога Валентино. От этого титула произошло и итальянское прозвище Чезаре – Иль Валентино, как его звали все современники. В том же году Чезаре возглавил эскадрон во французской армии, вторгшейся в Италию, и вошел в Милан вместе с Людовиком. Судя по всему, именно тогда Леонардо с ним и познакомился. Чезаре было двадцать три года. Он был высоким, властным, с пронзительными синими глазами. Блестящий воин, безжалостный вельможа. Его девизом было выражение *«Aut Caesar aut nullus»* – «Или Цезарь, или никто».

План Борджиа, который Людовик обещал поддержать, заключался в завоевании Романьи – обширного региона к северу от Рима. Номинально Романья подчинялась папе, но на деле здесь властвовали независимые князья и священники. В течение нескольких месяцев при военной поддержке со стороны французского короля Борджиа установил полный контроль над Центральной Италией, сумев создать настоящее королевство из разрозненных княжеств. К концу 1500 года он правил Имолой, Форли, Пезаро, Римини и Чезеной. Весной 1501 года ему покорилась Фаэнца. Тем самым Чезаре перекрыл торговый путь из Флоренции к Адриатике и стал представлять угрозу для самого города. Республика вступила в переговоры, в результате которых Борджиа был «нанят» кондотьером за чудовищно огромное жалованье – 30 тысяч дукатов в год. Борджиа продолжал двигаться вперед, на Тирренское побережье, где присоединил к своим владениям порт Пьомбино.

На время в Италии воцарилось спокойствие, но в начале лета 1502 года пришли ужасные известия. 4 июня город Ареццо неожиданно восстал против власти Флорентийской республики и перешел под правление Борджиа. Через пару недель после стремительной атаки Чезаре захватил Урбино, изгнав из города своего бывшего союзника Гвидобальдо да Монтефельтро. К Борджиа в Урбино был послан флорентийский посол, Франческо Содерини, епископ Вольтерры. Епископа сопровождал светский помощник, которому было слегка за тридцать. Этим помощником

был Никколо Макиавелли.

В депеше от 26 июня Макиавелли сообщал о встрече посланцев с Борджиа.[613] Мрак сгустился, двери дворца были заперты и охранялись вооруженными гвардейцами. Герцог пребывал в дурном настроении и хотел точно выяснить намерения Флоренции. «Я знаю, что ваш город плохо относится ко мне, считая меня убийцей, – сказал он. – Если вы отказываете мне в дружбе, то узнаете, каково это быть моим врагом». Послы пробормотали положенные фразы и попросили вывести войска из Ареццо. Напряженность нарастала. Депеша Макиавелли заканчивалась такими словами:

> «Этот герцог настолько предприимчив, что для него нет ничего невозможного. Стремясь к славе и новым владениям, он не дает себе отдыха, не ведает усталости и не признает опасностей. Он приезжает в одно место прежде, чем успеешь услыхать про его отъезд из другого; он пользуется расположением солдат и сумел собрать вокруг себя лучших людей Италии; кроме того, ему постоянно везет. Все это вместе делает его победоносным и страшным».

Макиавелли вернулся во Флоренцию в конце июня. Вслед за послами пришло известие о том, что «страшный» герцог взял Камерино и направляется к Болонье.

Вот в такое время Леонардо поступил на службу Чезаре Борджиа летом 1502 года. Борджиа не числился врагом Флоренции, но в качестве нового соседа он был очень опасен и непредсказуем. Флорентийцы не смогли бы противостоять его атаке, но французы, встревоженные укреплением влияния нового барона, поднявшегося отчасти благодаря их поддержке, пообещали Флоренции денег и солдат. Впрочем, на французскую помощь рассчитывать не следовало. Единственной надежной тактикой в подобной ситуации могла быть дипломатическая игра. Необходимо было установить контакт с Чезаре и «узнать его как следует. Мы не знаем, каким образом Леонардо оказался на службе у Борджиа, но вполне возможно, что его услуги были предложены герцогу Содерини и Макиавелли. Для Борджиа, который «привлекал на свою сторону лучших людей Италии», подобное предложение было очень интересно. Леонардо был опытным военным инженером. А Флоренция получала пару глаз и ушей – «своего человека» при дворе Иль Валентино.[614]

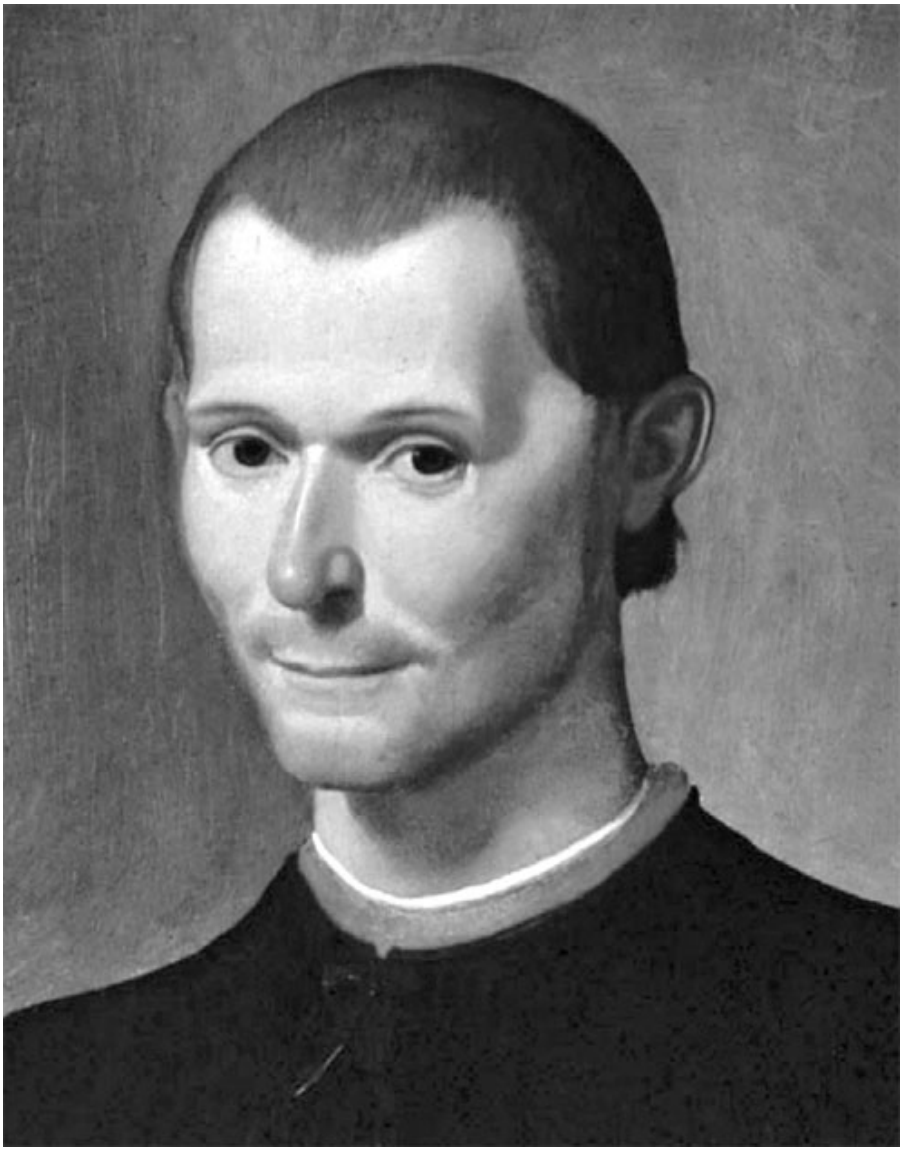
Проследить путь Леонардо можно по записной книжке, которую он вел тем летом. Это Парижская книжка MS L. Впрочем,

о точности дат говорить не приходится. На первой странице мы видим подробный список того, что потребуется в дороге и при новом дворе, – компасы, перевязь для меча, подметки для ботинок, легкая шляпа, «плавательный пояс» и кожаная куртка. Также «книжка белой бумаги для рисования» и немного угля. Другой список ныне находится в Кодексе Арундела, но составлен он был, по всей видимости, в то же самое время. Лист начинается словами: «Где Валентино?» (Вспомните замечание Макиавелли о стремительности Борджиа: он оказывался в одном месте прежде, чем там получали известия о его выходе из другого.) В этом списке мы встречаем интересный предмет, *«sostenacolo delli ochiali»*, то есть либо оправу для очков, либо опору для какого-то оптического прибора, позволяющего составлять карты и наблюдать. (Если речь идет об очках, то можно предположить, что с возрастом у Леонардо стало портиться зрение.) В списке также упоминаются некоторые знатные флорентийцы, в том числе дипломат Франческо Пандольфини, из чего можно сделать вывод о том, что поступление на службу Борджиа носило полуофициальный характер.[615]

В конце июля 1502 года Леонардо оказывается в Урбино, но путь его весьма причудлив. Он посещает все уголки разбросанной империи Борджиа. Его путешествие можно назвать исследовательской поездкой. Сначала путь его лежал в Пьомбино, самое недавнее приобретение Борджиа. Сегодня туристы проезжают этот город транзитом, спеша на паром, который доставляет их на остров Эльба. В своих записных книжках Леонардо подробно описал фортификационные укрепления города и состояние порта. В заметке о движении волн мы читаем *«fatta al mare di Piombino»*. Леонардо зарисовывает береговую линию в районе Популонии, что позволяет предположить, что он двигался по прибрежной дороге от Ливорно.[616] Из Пьомбино Леонардо направляется в глубь материка на восток, к мятежному Ареццо, где встречается с главным союзником Борджиа, Вителлоццо Вителли. Затем его дорога идет к предгорьям Апеннин, где Леонардо собирает топографические сведения, которые позднее будут использованы в составленных им картах региона. Леонардо почти наверняка должен был видеть элегантный пятиарочный мост над рекой Арно в Буриано и великолепные, весьма живописные скалы долины Арно от Латерины до Пиан-ди-Ско. Многие считают, что на заднем плане «Мадонны с веретенами» и «Моны Лизы» изображен именно этот мост и эти скалы.[617] Визуальные параллели очень сильны. Присутствует и совпадение временного диапазона. Однако горы мы видим и на более ранних картинах Леонардо (даже на

«Мадонне с гвоздикой», 1474). Скорее всего, пейзажи заднего плана являются составными, включающими в себя и реальные, и воображаемые ландшафты.

*На портрете сангиной, как считается, изображен Чезаре Борджиа*



*Никколо Макиавелли. Портрет работы Санти ди Тито. Палаццо Веккьо*

В Урбино, в огромном медового цвета дворце Монтефельтро Леонардо встречается с харизматическим герцогом. Прошло почти три года с момента их первой встречи в Милане. Эти годы неизбежно должны были оставить печать на их лицах. В записной книжке Леонардо зарисовывает дворцовую лестницу и обращает внимание на интересную голубятню.[618] Сдержанность Леонардо приводит исследователей в исступление. Нам хочется знать все о месяцах, проведенных при дворе Борджиа, а Леонардо пишет о них так мало… Кроме одной фразы «Где Валентино?», мы

находим только одно упоминание о Борджиа (Леонардо называет его «Боргез»): «Боргез дал мне Архимеда епископа Падуанского, и Вителлоццо в Борго-ди-сан-Сеполькро».[619] Эти рукописи были военным трофеем. Рисунок сангиной, изображающий бородатого мужчину с тяжелыми веками, скорее всего, является портретом Борджиа.

Вместе им суждено было пробыть недолго. В конце июля Борджиа отправился на север в Милан, чтобы укрепить дружеские отношения с Людовиком XII. Возможно, Леонардо надеялся поехать вместе с ним, но это ему не удалось. Вместо этого, несомненно подчиняясь определенным приказам, он отправляется в короткую поездку по восточным территориям империи Борджиа. Расписание поездки можно восстановить по ряду коротких датированных заметок:

> 30 июля – «голубятня в Урбино».
> 1 августа – «в библиотеке в Пезаро».
> 8 августа – «составить гармонии из различных струй воды, как ты видел в фонтане в Римини в восьмой день августа».
> 10 августа – «на празднике святого Лаврентия в Чезене».
> 15 августа – «в день святой Марии в середине августа в Чезене».[620]

В столице Романьи, Чезене, Леонардо сделал особенно много записей. Городок был весьма живописен, а традиции и обычаи – интересны. Зарисовка окна сопровождается надписью: «Окно в Чезене: *a* для рамы, сделанной из льна, *b* для окна, сделанного из дерева, скругление в верхней части – это квадрат круга». Там же он зарисовывает крюк с двумя корзинами винограда: «Так переносят виноград в Чезене». Острым глазом художника Леонардо замечает, что работники, роющие рвы, группируются пирамидами.[621] Обращает внимание художник и на систему связи: «Пастухи в Романье у подножия Апеннин делают большие полости в горах в виде рога и на одной стороне помещают рожок; этот маленький рожок образует одно целое со сделанной ранее полостью, а потому производит очень громкое звучание».[622] Местность в Романье плоская. Леонардо записывает свои мысли о том, что здесь можно было бы устроить ветряные мельницы, которыми в Италии до сих пор не пользовались. Он критикует устройство местных повозок с двумя маленькими колесами впереди и двумя большими позади: это «очень неблагоприятно для их момента, поскольку слишком большой вес приходится на

передние колеса». И после всех своих наблюдений Леонардо приходит к неутешительному выводу: Романья – это *«capo d'ogni grossezza d'ingegno»*, то есть «главное вместилище всей глупости».[623] Тон записи весьма нетипичен для Леонардо – настроение у него не из лучших.

18 августа 1502 года создается весьма колоритный документ – паспорт Леонардо. Составлен он был в Павии, где Борджиа находился при французском дворе:

> «Его Священного Величества короля Франции герцог Валентине и Романьи, владетель Пьомбино, гонфалоньер святой Римской церкви и верховный капитан – всем нашим местоблюстителям, кастеланам, капитанам, кондукторам, солдатам и остальным, кто в нашем подчинении. Этой грамотой предлагаю и предписываю, чтобы нашему превосходнейшему и любимейшему главному инженеру и архитектору Леонардо да Винчи, которому дано поручение изучить местность, города и крепости и все другое, что он найдет нужным, предоставлен был всюду свободный проезд без пошлины и дружественное разрешение исследовать, что он пожелает».[624]

Документ дает Леонардо возможность путешествовать по землям Борджиа за счет своего покровителя – судя по всему, расходы Салаи и Томмазо также были включены в эту сумму. Паспорт заканчивался словами: «Также велю предоставить ему проекты других инженеров, чтобы их исправлять. Во избежание нашего гнева никто не будет ему препятствовать». Этот документ Леонардо должен был предъявлять на всех заставах при возникновении каких-либо подозрений на его счет. Новое государство Борджиа должно было себя защищать от многочисленных врагов.

Запасшись серьезным документом, Леонардо занимается фортификационными работами в Чезене и Порто-Чезенатико на Адриатическом море. Набросок порта и канала датируется 6 сентября 1502 года 9 часами утра.[625] Затем Борджиа возвращается из Милана, и военная кампания начинается снова. Запись в Атлантическом кодексе говорит о том, что Леонардо присутствовал при взятии Фоссомброне 11 октября. Интересный анекдот из книги Луки Пачьоли *De viribus quantitatis* дает нам представление о жизни Леонардо при войсках Борджиа:

> «Однажды Чезаре Валентино, герцог Романьи и правитель Пьомбино, оказался с армией у реки, ширина

которой составляла 24 шага, и не нашел ни моста, ни какого материала для того, чтобы сделать мост, за исключением груды бревен, длина каждого из которых составляла всего 16 шагов. И из этого дерева, не используя ни гвоздей, ни веревок, ни каких иных конструкций, его достойный инженер построил мост, достаточно крепкий, чтобы вся армия смогла переправиться по нему».[626]

Измерения были округлены для того, чтобы сделать загадку более понятной с математической точки зрения, но история рассказана вполне реальная. «Достойным инженером» Борджиа был не кто иной, как Леонардо, который и рассказал Пачьоли эту историю. С Пачьоли Леонардо встретился во Флоренции в 1503 году.

В целом обстановка складывалась весьма напряженно. Леонардо путешествует между оккупированными городами, крепостями и замками. Он проводит в пути много времени, осматривает укрепления и гарнизоны. Больше всего времени он уделяет физической технической работе: измерениям, записи течений, обследованию крепостей. Несколько месяцев он в дороге, вооруженный квадрантом, очками и записными книжками. Он наверняка ощущает тоску по комфортной городской жизни, какую он вел последние двадцать лет. Так многое было тогда начато, и столь немногое завершено… Можно вспомнить, что сам Леонардо советовал художнику «покинуть свое городское жилище, оставить родных и друзей и идти в поля через горы и долины… испытывая излишний жар солнца». Но в то же время можно предположить, что, служа Борджиа, Леонардо испытывал двойственные чувства в отношении своего покровителя. Своей работой он способствовал разрушению и насилию, распространяемому Чезаре с помощью своего «любимого» военного инженера. Война – «самый жестокий вид безумия», как однажды записал Леонардо.[627] В 1502 году он столкнулся с реальными ужасами войны впервые. Короткие заметки в его записных книжках, маленькие фрагменты, завершенные сами по себе, – голубятня, фонтан, корзины с виноградом, – все это записано словно для того, чтобы просто напомнить себе: «Я все еще жив».

# Осень в Имоле

Лето близилось к концу. Иль Валентино со своим двором остановился в Имоле, небольшом укрепленном городке на древней римской дороге между Болоньей и Римини. Здесь он собирался проводить зиму. Если крепость можно будет сделать неприступной, то Имола станет его постоянной резиденцией. В бумагах Леонардо сохранился наземный план крепости и ряд измерений: глубина рва – 12 метров, толщина стен – 4,5 метра. Жизненно важные сведения в мире Борджиа![628]

В Имолу утром 7 октября 1502 года прибыл Никколо Макиавелли, вновь отправленный послом к опасному герцогу. Худощавый, мрачного вида мужчина с сухой улыбкой, Макиавелли, которого друзья прозвали Иль Маккья, от итальянского слова *macchia*, что означает «пятно» или «клякса», еще не был знаменит. Он только начинал карьеру писателя, но точность и справедливость его суждений уже высоко ценились во флорентийском обществе. Ему было тридцать три года, он был хорошо образован, обладал отличными связями, но испытывал недостаток средств. Возвышение Макиавелли приходится на период падения Медичи и воцарения Савонаролы. С 1498 года он занимает важный, но не самый почетный пост секретаря второй канцелярии с жалованьем в 128 золотых флоринов. Чиновники канцелярии были гражданскими лицами, назначаемыми Синьорией для обеспечения политической и дипломатической стабильности, поскольку выборные чиновники сменяли друг друга на своих постах. Макиавелли всегда находился за сценой. Он писал речи, выполнял деликатные поручения, разрешал политические конфликты. Особенно хорошо Макиавелли проявил себя на переговорах с Людовиком XII в 1500 году, когда пытался добиться французской поддержки в войне с Пизой. Результаты этой шестимесячной дипломатической миссии нашли свое отражение в книге «Государь».[629]

При дворе Иль Валентино Макиавелли провел три месяца. Его депеши из Имолы наполнены жалобами и стенаниями. Он не сразу согласился на эту миссию, отлично понимая, что она будет опасной, неудобной и наверняка безрезультатной. Герцог был человеком действия. Он считал, что разговоры ничего не стоят, а Макиавелли мог предложить ему только разговоры. Макиавелли был послом Флоренции, но не имел полномочий подписывать какие-либо договоры. Его просьбы остались втуне. Синьория отправила Макиавелли в Имолу, рассчитывая выяснить планы герцога. Юная жена Никколо, Мариэтта, на которой он женился

год назад, страдала от отсутствия мужа.

Когда Макиавелли прибыл в Имолу, поступили известия о вооруженном восстании в землях Борджиа, возглавляемом капитанами его же собственной армии. Среди восставших был и Вителлоццо Вителли, в свое время поднявший бунт в Ареццо, а также герцог Урбинский. Борджиа высмеял военный совет восставших, собравшийся в Маджионе, назвав его «конгрессом неудачников». Чезаре со свойственным ему красноречием, столь высоко оцененным Макиавелли, заявил: «Земля горит под их ногами, и, чтобы залить ее, им потребуется воды больше, чем они в состоянии накачать».[630] 11 октября Борджиа нанес ответный удар, захватив крепость Фоссомброне, где восставшие были схвачены несколькими днями раньше. Леонардо, будучи военным инженером герцога, почти наверняка принимал участие в боевых действиях. В описании крепостей в Атлантическом кодексе он пишет: «Смотри, чтобы пути отступления не вели прямо во внутреннюю крепость, иначе командир будет захвачен, как это произошло в Фоссомброне».[631]

Имола сыграла важную роль в истории. Крепость этого города на открытых всем ветрам равнинах Романьи связана с тремя великими именами эпохи Ренессанса. Похоже, что Макиавелли и Леонардо находились в дружеских отношениях. В следующем году они будут вместе заниматься рядом проектов во Флоренции. Макиавелли ценил инженерные и художественные способности Леонардо. Об их общении в Имоле нам почти ничего не известно. Имя Леонардо ни разу не упоминается в депешах Макиавелли. Возможно, тому есть простое объяснение: Макиавелли знал, что его депеши будут перехвачены и прочитаны еще до того, как они покинут Имолу, и не хотел компрометировать Леонардо, выполнявшего деликатное поручение Флоренции при дворе Чезаре. Впрочем, возможно и то, что Леонардо находился в Имоле инкогнито. 1 ноября Макиавелли пишет о том, что он разговаривал с секретарем Борджиа, неким Агобито, и тот потвердил, что говорил «с другим, кто располагает всеми секретами повелителя». А 8 ноября Никколо разговаривал с неизвестным «другом», чей анализ намерений Чезаре «заслуживает внимания». Вполне возможно, что в обоих случаях неизвестным источником информации был Леонардо.[632]

*Карта Имолы, 1502*

От пребывания Леонардо в центре политической жизни своего времени нам осталась великолепная карта Имолы, выполненная им. Детально проработанная и тщательно раскрашенная, она вполне заслуживает названия «самой точной и прекрасной карты своего времени». Сохранился лист с черновыми набросками этой карты. Лист этот много раз складывали, на нем делали пометки прямо в поле. Скорее всего, Леонардо бродил по улицам Имолы, держа этот лист в руках.[633]

Карты Леонардо – явный результат многочисленных поездок 1502 года. Сохранилась великолепная карта долины Валь-ди-Кьяна.[634] Центральная часть карты, от Ареццо до Кьюзи, во многом совпадает с современной картой той же местности. Дальше от центра измерения становятся более гипотетическими. (Длинное озеро в центре, Даго-ди-Кьяна, исчезло, поскольку было осушено.) На листе с картой сохранились остатки печатного воска на краях. Воск использовался для закрепления листа на стене или доске. Названия деревень и рек написаны обычно, слева направо,

что говорит о том, что карта предназначалась для демонстрации. Возможно, Леонардо рисовал карту для Борджиа, хотя также возможно и то, что он работал над ней двумя годами позже, разрабатывая планы устройства каналов на реке Арно. Черновой вариант карты, хранящийся в Виндзорской коллекции, показывает только центральную часть. Все расстояния между городами даны приблизительно. Расстояния неоднократно перечеркнуты, поскольку Леонардо оперировал ими, составляя окончательный вариант карты. На другом листе изображены дороги и реки в районе Кастильон и Монтеккьо. Некоторые измерения даны в локтях. Судя по всему, они были сделаны самим Леонардо.[635]

Карта крупного масштаба, ориентированная так же, как и карта долины Валь-ди-Кьяна (север находится слева), показывает речную систему Центральной Италии. На ней мы видим также Средиземноморское побережье от Чивитавеккьа до Ла-Специа (примерно 170 миль) и Адриатическое побережье в районе Римини. Судя по всему, Леонардо пользовался рукописной картой 1470 года, хранившейся в библиотеке Урбино, но затем переработал ее, сделав более достоверной.[636] Леонардо мог видеть урбинскую карту в конце июля 1502 года. Отсюда можно сделать вывод о том, что карты действительно были созданы для Борджиа, а некоторые из них составлены в Имоле.

Макиавелли заболел. 22 ноября он написал из Имолы: «Мое тело находится в ужасном состоянии после сильной лихорадки, охватившей меня два дня назад». 6 декабря он еще раз просит, чтобы его отозвали, «чтобы избавить правительство от лишних расходов, а меня от этого неудобства, поскольку в течение последних двенадцати дней я чувствовал себя очень больным, и если все так и продолжится, то, боюсь, меня отправят обратно в корзине».[637]

Борджиа вступил в переговоры с восставшими, создав у них иллюзию примирения. 26 декабря Макиавелли мрачно пишет из Чезены: «Этим утром мессер Риммино был найден лежащим на площади и разрубленным на две части; он до сих пор лежит там, чтобы все имели возможность видеть его». Рядом с телом валялся окровавленный нож и деревянная колода, используемая мясниками для разрубания туш животных. Риммино, или Рамиро де Лорка, не был бунтовщиком. Однако суровость его правления сделала его весьма непопулярным. «Причины его смерти пока неясны, – добавляет Макиавелли, – за исключением того, что это была прихоть князя, который показывает нам, что он может возносить и низвергать людей в соответствии с их заслугами».

Утром 31 декабря Борджиа вошел в Синигаллию. Здесь он

встретился с главарями восставших: Вителлоццо Вителли, Оливеротто да Фермо, братьями Орсини. Но эта встреча была ловушкой. Бунтовщиков схватили и связали. Их солдаты, стоявшие лагерем за городскими стенами, были обезоружены. Тем вечером Макиавелли отправляет во Флоренцию следующую депешу: «Захват города продолжается, хотя сейчас уже 23 часа. Я очень обеспокоен. Я не знаю, смогу ли отправить это письмо, ибо некому его доставить». А дальше о восставших: «По моему мнению, они не доживут до завтрашнего утра». Макиавелли не ошибся. Вителлоццо и Оливеротто были задушены той же ночью. Братья Орсини прожили еще две недели и были задушены в Кастель-дель-Пьеве.[638] Присутствовал ли Леонардо в Чезене и Синигаллии, где его покровитель творил правосудие с помощью мясницкого ножа и удавки? Вполне возможно.

В первую неделю 1503 года Иль Валентино захватил Перуджу и Сиену. Короткая запись в записной книжке Леонардо говорит о том, что он был со своим покровителем в Сиене. Он восхищается огромным колоколом 10 локтей в диаметре и напоминает себе о том, что нужно запомнить, «как его двигали и как был закреплен его язык».[639] И снова заметки Леонардо очень уклончивы и неясны. Он предпочитает не писать о неприятном. 20 января во время осады Сиены Макиавелли радостно принимает нового флорентийского посла, Якопо Сальвати, прощается с Иль Валентино и Леонардо и возвращается во Флоренцию, убежденный в том, что видел представителя нового поколения политических лидеров – решительного, откровенного, безжалостного и не обремененного рамками морали и религии. Десятью годами позже он напишет о Борджиа в своей книге «Государь»:

> «Обозревая действия герцога, я не нахожу, в чем можно было бы его упрекнуть; более того, мне представляется, что он может послужить образцом всем тем, кому доставляет власть милость судьбы или чужое оружие. Ибо, имея великий замысел и высокую цель, он не мог действовать иначе».[640]

В феврале 1503 года Борджиа возвращается в Рим, чтобы повидаться с отцом. Александр VI был тяжело болен. Леонардо мог поехать вместе с ним, но даже в этом случае пребывание в Риме было очень коротким, поскольку уже в начале марта он возвращается во Флоренцию.[641] Решение уйти от Борджиа – если, конечно, оно было собственным – оказалось мудрым. Удача отвернулась от Чезаре. 18 августа 1503 года папа Александр VI умер, а с ним окончилось и счастье его сына. Новый папа, Юлий

II, отказался признать его титул герцога Романьи и потребовал возвращения своих владений. Затем последовали аресты и бегство, мятеж против власти папы в Неаполе… В 1507 году Чезаре Борджиа умер в Испании. Ему было около тридцати лет.

## Письмо султану

В 1952 году в государственных архивах музея Топкапи в Стамбуле был обнаружен интереснейший документ.[642] В верхней части листа элегантным турецким шрифтом было написано, что это «копия письма, которое неверный по имени Лионардо прислал из Генуи». Если документ подлинный, то мы имеем дело с турецким переводом письма, в котором Леонардо предлагал свои услуги султану Баязету (или Баязиду) II. В нижней части листа копиист приписал: «Это письмо было написано 3 июля», но не указал год. Почти с уверенностью можно утверждать, что подобное письмо могло быть написано только в 1503 году, а следовательно, во Флоренции. После работы у Борджиа Леонардо был полон интересных технических идей. (То, что копиист счел письмо присланным из Генуи, говорит лишь о том, что его доставил генуэзский корабль.)

Письмо начинается почти так же, как знаменитый меморандум, адресованный Мавру двадцатью годами раньше. Леонардо снова расписывает свой технический опыт: «Я, покорный ваш слуга… построю мельницу, которая не требует воды, но приводится в действие одним только ветром» и «Господь… позволил мне открыть способ откачивания воды из кораблей без веревок или тросов, но с помощью самодействующей гидравлической машины». Но все это только затравка, поскольку главное предложение еще впереди. Леонардо предлагает спроектировать и построить мост через залив Золотой Рог.

> «Я, покорный ваш слуга, слышал, что вы имеете намерение соорудить мост из Галаты в Стамбул, но что вы не соорудили его из-за отсутствия знающего мастера. Я, покорный ваш слуга, знаю, как это сделать. Я бы поднял его на высоту дома, чтобы никто не мог пройти над ним, потому что он настолько высок… Я сделаю его так, что корабль сможет пройти под ним, даже не спуская парусов… Я сделал проект моста таким образом, чтобы при желании можно было пройти к Анатолийскому побережью… Молю Бога, чтобы вы поверили этим словам и знали, что этот ваш слуга всегда к вашим услугам».

Служа Борджиа в 1502–1503 годах, Леонардо делает много записей в Парижской книжке MS L. Здесь мы находим массу

эскизов, связанных с этим проектом, хотя все они отличаются от описания, приведенного в письме. На рисунке изображена красивая структура с опорами в виде ласточкина хвоста. Леонардо описывает его следующим образом: «Мост из Перы в Константинополь *(«gostantinopoli»)* шириною 40 локтей, высотою от воды 70 локтей, длиною 600 локтей, то есть 400 над морем и 200 на суше; он образует сам собою свои устои».[643] Расчеты весьма обоснованны: ширина залива Золотой Рог составляет примерно 250 метров, так что «400 локтей над морем» будет вполне достаточно. Предлагаемая длина моста (600 локтей – 370 метров) сделала бы его самым длинным на то время.

Возможно, идея моста появилась у Леонардо во время его краткого пребывания в Риме в феврале 1503 года. В предыдущем году в Рим к папе Александру приезжал посол от султана Баязета. Вполне возможно, что они говорили о желании султана найти итальянского инженера, способного построить мост через залив Золотой Рог. В те времена существовала только временная понтонная переправа. Вазари пишет о том, что данным проектом интересовался и молодой Микеланджело, который «собирался, как говорят, уехать при содействии каких-то монахов-францисканцев в Константинополь на службу к Турку, которому желательно было использовать его при строительстве моста из Константинополя в Перу». Вазари пишет о том, что подобные мысли посещали Микеланджело в период его разногласий с папой Юлием II в 1504 году. Ту же историю мы читаем в книге Асканио Кондиви «Жизнь Микеланджело» (1553).[644]

Посетив Рим в 1503 году в составе свиты Чезаре Борджиа, Леонардо вполне мог узнать о заинтересованности султана, набросать эскиз моста в записной книжке, а затем направить султану собственное письмо с предложением услуг. Считается, что проект моста был создан на основе моста Алидози в Кастель-дель-Рио, на полпути из Имолы во Флоренцию.[645] Строительство моста началось в 1499 году. Судя по всему, в тот момент, когда Леонардо мог видеть его во время своих топографических изысканий осенью 1502 года, работы по строительству еще велись.

*Эскиз моста в Константинополе (сверху) и воплощение идеи Леонардо в Ласе норвежским художником Вебьорном Сэндом (внизу)*

Подобно парашюту Леонардо, сохранившемуся на небольшом листке, датированном 1485 годом, и испытанному в воздухе спустя более пятисот лет, мост по указаниям Леонардо был построен в 2001 году, но на 1500 миль севернее того места, где предполагал разместить его сам художник. 31 октября 2001 года

состоялось торжественное открытие моста в Аасе, в 20 милях южнее Осло. Мост был построен норвежским художником Вебьорном Сэндом из сосны, тикового дерева и нержавеющей стали. Мост обошелся правительству Норвегии примерно в миллион фунтов стерлингов. Над автомобильным мостом перекинут еще и пешеходный.

Леонардо никогда не отдыхал: он работал для будущих поколений. Современные художники и скульпторы, строители роботов и покорители небес испытывают огромное влияние этой невероятной личности. «Такой мост должен был быть построен, – сказал журналистам Сэнд. – Он должен был быть построен из дерева или камня, в любом масштабе, поскольку его принцип абсолютно правилен». Вот так зерна, посеянные в 1503 году, взошли и расцвели в 2001 года на трассе E18 чуть южнее Осло. [646]

# Непокорная река

Леонардо вернулся во Флоренцию к началу марта 1503 года, измученный месяцами, проведенными при дворе буйного герцога. 4 марта он снимает 50 золотых дукатов со своего счета в Санта-Мария-Нуова. Он записывает это действие на той же странице, где мы видим загадочную запись: «Просить гонфалоньера отменить книгу и сера (то есть нотариуса) снабдить меня письменной записью о полученных деньгах».[647] Термин «отменить» вполне юридически правилен (латинское слово *cancellare* означает «отменить документ путем перечеркивания его крест-накрест», от *cancellus*, то есть «решетка»). Запись, по-видимому, связана с незаконченным алтарным образом для церкви Сантиссима Аннунциата. В таком случае слово «сер» должно означать сера Пьеро да Винчи, который был нотариусом сервитов Аннунциаты. Гонфалоньером в то время был Пьеро Содерини, которого в 1502 году избрали на пост премьер-министра республики. Содерини был выдающимся человеком, но не отличавшимся воображением. Его отношения с Леонардо не всегда были дружескими.

8 апреля Леонардо одалживает 4 золотых дуката «Ванте *miniatore*» – художнику-миниатюристу Аттаванте ди Габриэлло. Аттаванте был ровесником Леонардо. Возможно, они были знакомы в юности. «Салаи отнес их и передал ему собственноручно: он сказал, что отдаст мне долг в течение 40 дней». В тот же день Леонардо дал Салаи деньги на «розового цвета чулки» – того же цвета, что и его собственная «туника» *(pitocco)*. Аноним Гаддиано пишет: «Он носил короткую розовую тунику, длиной до колен, хотя большинство людей в то время носили длинные одеяния».[648] Судя по всему, Леонардо был настоящим денди, что шло вразрез с настроениями, царившими в республиканской Флоренции. По-видимому, описание гардероба Леонардо Аноним получил от флорентийского художника, которого он называет Иль Гавина, или П. да Гавине.

14 июня Леонардо снял со своего счета еще 50 золотых флоринов. Скорее всего, он находился в растерянности, его будущее вырисовывалось неясно, а сбережения убывали. Мы не знаем, где он жил в это время. Врата монастыря Аннунциаты были для него закрыты. Возможно, как раз в это время кто-то, может быть ученик, написал на странице Атлантического кодекса: *«Tra noi non ha a correre denari»* – «Сейчас с деньгами очень туго…».[649]

И тут у Леонардо появился новый, еще более захватывающий проект. Он задумал изменить течение реки Арно. В действительности речь шла о двух независимых проектах: об изменении течения Арно в нижней части, что позволило бы отрезать Пизу от моря, и о более грандиозном замысле углубления русла Арно к западу от Флоренции, что позволило бы сделать реку судоходной. Макиавелли, правая рука Содерини по военным и политическим вопросам, участвовал в обоих проектах. Он видел работу Леонардо у Борджиа, а о борьбе с непокорной Пизой они могли говорить еще в Имоле.

В 1494 году Пьеро Медичи временно сдал Пизу французам. Когда же французы в следующем году покинули Италию, город провозгласил себя независимым. Флорентийские усилия по возвращению Пизы под свое крыло не увенчались успехом. Пизанцев было сложно победить, поскольку они получали продукты и припасы через собственный порт в устье Арно. И тогда возник новый план – логичный, но технически почти невыполнимый. Было задумано изменить течение реки и, по выражению одного из помощников Макиавелли, «лишить пизанцев источника их существования».[650]

19 июня 1503 года флорентийские войска захватили крепость Ла-Веррука, или Веррукола, которую и сегодня можно увидеть на южном склоне пизанских холмов. Крепость выходит прямо на низины в нижнем течении Арно. Два дня спустя в Верруку приезжает Леонардо. Флорентийский офицер, Пьерфранческо Тосиньи, сообщает во Флоренцию: «Леонардо да Винчи приехал сам с несколькими компаньонами, и мы показали ему все, и нам показалось, что он нашел Ла-Верруколу приемлемой и что ему понравилось то, что он увидел. И потом он сказал, что придумает способы сделать ее неприступной».[651] Летним днем Леонардо в пизанских холмах был преисполнен энергии и готов к действию. Он тщательно все осмотрел («мы показали ему все») и с энтузиазмом отнесся к новой задаче («ему понравилось то, что он увидел»).

Месяц спустя он снова приезжает в окрестности Пизы, на этот раз с официальной делегацией, возглавляемой Алессандро дельи Альбицци. Леонардо находился здесь 22 июля, поскольку эта дата стоит на наброске нижнего течения Арно, сделанном им в записной книжке. 23 июля он принимает участие в совещании, проходившем во флорентийском лагере, вероятнее всего в Рильоне. На следующий день об этом написал некий капитан Гвидуччи:

«Вчера к нам приехал Алессандро дельи Альбицци,

> привезший письмо от Вашей светлости [гонфалоньера Содерини], с Леонардо да Винчи и некоторыми другими. Мы изучили план и после долгих обсуждений и сомнений пришли к заключению, что проект весьма целеустремленный, и, если Арно действительно можно будет повернуть или направить в каналы в этой точке, это бы по меньшей мере защитило холмы от атак врага». [652]

На том же совещании присутствовал Джованни Пифферо, которому Синьория позднее возместила 56 лир «за повозку с шестью лошадьми и стоимость пропитания во время поездки с Леонардо да Винчи вдоль реки Арно в окрестностях Пизы». Везде его называют Джованни ди Андреа Пифферо. Вполне возможно, что речь идет о Джованни ди Андреа Челлини, отце знаменитого скульптора Бенвенуто Челлини. Он был членом *pifferi*, то есть гильдии дудочников Синьории.[653]

Донесение капитана Гвидуччи от 24 июля 1503 года – это первое упоминание о проекте изменения течения Арно, хотя «план», который они изучали, и письмо, направленное им гонфалоньером, говорят о том, что проект уже был тщательно проработан на бумаге. Идея заключалась в том, чтобы направить реку на юг, в болота у Ливорно, называемые Станьо. Воду следовало отвести с помощью огромного канала длиной в милю и глубиной в 16 локтей (примерно 10 метров). Затем канал должен был разветвляться на два небольших канала. Расстояние между рекой и болотами Станьо составляло 12 миль. Леонардо рассчитал, что, работая над каналами, придется достать миллион тонн почвы. Исследуя взаимосвязь времени и движения, он вычислил, сколько почвы может достать один землекоп. Поскольку каналы должны были быть очень глубокими, Леонардо полагал, что каждую корзину земли со дна будут передавать друг другу четырнадцать рабочих, прежде чем она окажется на берегу. После ряда сложных вычислений он решил, что проект займет 54 тысячи человеко-дней.[654] Для ускорения работ он предлагал использовать «различные машины». Одна из таких машин – это механическая драга, которую мы находим в Атлантическом кодексе. Приведенные рядом с рисунком вычисления говорят о том, что она должна была использоваться на каналах Арно и была специально спроектирована для этой задачи. Другая запись гласит: «Один ковш – это двадцать пять фунтов; шесть ковшей наполнят одну тачку; двадцать тачек наполнят повозку».[655] Остается только признать, что Леонардо был блестящим военным и гражданским инженером.

Работы над каналом Арно – Станьо не начинались примерно

год. Леонардо не принимал активного участия в последних этапах проекта. Руководил работами другой инженер, *maestro d'aqua*, некто Коломбино. И то, что он сделал, существенно отличалось от плана Леонардо. Работы начались 20 августа 1504 года «у башни Фаджиано», которую пришлось разрушить, чтобы получить строительный материал для плотины. Проект завершился грандиозным провалом и был заброшен через два месяца, породив массу скандалов из-за невыплаченных денег. Вот что пишет об этом помощник Макиавелли, Бьяджио Буонаккорси:

> «Когда решение было окончательно принято, в Рильоне был разбит лагерь, куда прибыли *maestri d'aqua*. Они сказали, что им нужно две тысячи рабочих и достаточно дерева, чтобы построить плотину, сдерживавшую течение реки, от которой были бы прорыты два канала в Станьо. И они обещали закончить проект через тридцать или сорок тысяч человеко-дней (гораздо скорее, чем рассчитал Леонардо), и в надежде на это проект начался 20 августа [1504], когда было нанято две тысячи рабочих за один карлино в день. На самом деле проект потребовал много больше времени и денег и не сулил прибыли, так как, несмотря на все оценки, восьмидесяти тысяч человеко-дней было недостаточно, чтобы довести его хотя бы до половины… Вода никогда не текла через каналы, за исключением тех случаев, когда на реке случались наводнения, и, как только вода спадала, каналы вновь осушались. Вся затея стоила семь тысяч дукатов или даже больше, потому что надо было не только платить рабочим, но еще и тысяче солдат, которые защищали их от нападений пизанцев». [656]

В начале октября 1504 года разразилась катастрофа. Случилась ужасная буря. Несколько лодок, укрепленных у устья каналов, разбились, и восемьдесят человек погибли. Стены каналов рухнули, и всю строительную площадку залило, повредив множество крестьянских домов. К середине октября, менее чем через два месяца после начала работ, проект был заброшен. Флорентийская армия отступила, а пизанцы захватили каналы. Этот эпизод был быстро забыт – просто еще одна трата времени, денег и человеческих жизней в долгой войне с Пизой. Война эта длилась до 1509 года.

Неудачный план изменения течения Арно для Леонардо был всего лишь частью замысла более грандиозного. Он мечтал

построить длинный канал, который решил бы проблему судоходства на реке и дал бы Флоренции собственный выход в море. Река ниже Флоренции не судоходна, поскольку между Синьей и Монтелупо в 10 милях к западу от города начинаются перекаты, река мелеет, заиливается, а ее течение делается очень извилистым. Вспомним печальную судьбу «Бадалоне» Брунеллески, который так и остался гнить на песчаных отмелях Эмполи. Грандиозный канал существенно отличался от военного проекта. Идея Леонардо впоследствии дала начало большой системе каналов, которую он предложил еще в XVI веке. Леонардо мечтал связать Флоренцию с морем, что позволило бы городу принимать активное участие в торговле с Новым Светом и отправлять в океан собственных исследователей. Флорентийский путешественник Америго ди Веспуччи рассказывал о своих странствиях итальянскому покровителю, Лоренцо ди Пьерфранческо Медичи. Письма эти были опубликованы во Флоренции в 1504 году.

Все это делало создание канала жизненной необходимостью. Впервые идея такого канала возникла еще в 1347 году, а Леонардо обдумывал ее более десяти лет. В Атлантическом кодексе сохранился лист с записями на эту тему, но тогда Леонардо собирался предложить свои услуги Пизе. Впрочем, все это происходило до флорентийско-пизанской войны, в 1495 году. Леонардо писал:

> «Шлюзы должны быть устроены в долине Ла-Кьяна в Ареццо таким образом, чтобы, когда летом в Арно недостает воды, канал не пересыхал. Канал должен быть в 20 локтей шириной в нижней части и в 30 в верхней, и в 2 локтя глубиной, или 4, так, чтобы 2 локтя воды могли служить мельницам и лугам, что пойдет на пользу всему региону, а Прато, Пистоя и Пиза смогут получать 200 000 дукатов в год и будут продолжать вкладывать труд и деньги в этот полезный проект, и также лукканцы, потому что озеро Сесто станет судоходным. Я направлю канал через Прато и Пистою и срежу путь через Серравалле и направлю его прямо в озеро, чтобы не было необходимости в новых шлюзах».[657]

Стоимость своего проекта Леонардо оценивал в 1 лиру на 60 квадратных локтей, хотя эта цена не включала в себя оценки работы по «срезанию» горы в Серравалле.

Сохранились карты и планы 1503–1504 годов, на которых изображено предполагаемое расположение канала. В углу одного из листов Леонардо приписал:

> «Они не знают, почему Арно никогда не потечет по прямому руслу: это происходит оттого, что реки, которые втекают в канал, приносят с собой землю, а там, где они вытекают, землю с собой вносят, и таким образом русло реки изгибается».[658]

В этой записи чувствуется менторский тон и некоторое раздражение оттого, что приходится объяснять прописные истины.

Канал так и остался мечтой. Провал военного проекта не позволил приступать к новому подобному проекту, да и деньги на его осуществление требовались такие, что прижимистая Синьория даже не собиралась их искать. Работы так и не были начаты. Сегодня по предполагаемому каналу проложена трасса A11, соединяющая Флоренцию с Пизой, так что можно сказать, что мечта Леонардо осуществилась. Он ошибся лишь в одном – водные пути перестали быть главными и корабли уступили место более прогрессивному виду транспорта. Леонардо не сумел изобрести лишь двигатель внутреннего сгорания.

Проекты создания каналов и другие, осуществленные им позднее в Милане, отражают постоянное увлечение Леонардо водой, течениями, давлением, водоворотами и отражением. Он постоянно наблюдал, анализировал, зарисовывал и писал воду – вспомните мерцание воды за спиной Джиневры, морской пейзаж в «Благовещении», изъеденные ветром и течением прибрежные скалы за «Мадонной с веретенами» и «Моной Лизой».

# Госпожа Лиза

*Много мечтаний принесено к твоему порогу…*

*Нат Кинг Коул. Мона Лиза (текст Джей Ливингстон и Рэй Эванс, 1949).*

А что же с кистями, к которым Леонардо совершенно расхотелось прикасаться двумя годами раньше? Начал ли он писать? Конечно да. Летом 1503 года, вернувшись со строительства канала в Пизе, забросив расчеты шлюзов и скорости выемки породы, Леонардо приступил к работе над картиной, которая по праву может быть названа «самой знаменитой картиной мира».[659]

«Леонардо взялся написать для Франческо дель Джокондо портрет его жены, Моны Лизы, и, потрудившись над ним четыре года, так и оставил его незавершенным».

Так скромно пишет Джорджо Вазари о «Моне Лизе». Это самое полное упоминание современника о картине и единственное, в котором называется имя модели, – правда, имя это до сих пор подвергается сомнению. Картину называют «Мона Лиза», исходя из описания Вазари, хотя название это не использовалось вплоть до XIX века. В Италии и Франции картину всегда называют «Ла Джоконда». Таким образом, можно предположить, что на портрете изображена Лиза дель Джокондо, но слово *gioconde* в итальянском языке имеет и другое значение, «улыбающийся, веселый». Следовательно, название картины может иметь и описательный характер: «Веселая женщина, улыбающаяся дама», может быть даже «Шутница». Подобная игра слов была весьма популярна во времена Леонардо. Те, кто не верит описанию Вазари, вполне могут найти название для картины, не связывая его с таинственной мадам Джокондо.[660]

После скромного первого предложения Вазари посвящает целый параграф удивительной красоте и жизненности картины. Некоторые его описания неточны, но это вполне понятно: ведь Вазари никогда не видел портрета. Картина, как он пишет, «находится ныне у короля Франции Франциска в Фонтенбло».[661] Особое внимание Вазари уделяет бровям изображенной дамы: «Брови же благодаря тому, что было показано, как волоски их вырастают на теле, где гуще, а где реже, и как они располагаются вокруг глаза в соответствии с порами кожи, не могли быть

изображены более натурально». Но Мона Лиза изображена совершенно безбровой. Под слоем краски не было обнаружено никаких следов ранее написанных бровей. Вазари завершает описание слегка анекдотичной кодой: «Так как мадонна Лиза была очень красивой, то во время писания портрета он держал при ней певцов, музыкантов и постоянно шутов, поддерживающих в ней веселость, чтобы избежать той унылости, которую живопись обычно придает портретам, тогда как в этом портрете Леонардо была улыбка *(ghigno)* настолько приятная, что он казался чем-то скорее божественным, чем человеческим, и почитался произведением чудесным, ибо сама жизнь не могла быть иной». Описание Вазари во многом перекликается с «Суждениями о живописи» самого Леонардо, который замечал, что художник работает в красивой, приятной обстановке. Но Вазари снова преувеличивает. Да, в «Моне Лизе» есть улыбка, но не открытая и сердечная, которая в итальянском языке и обозначается словом *ghigno*, а скорее призрачная, неуловимая и странная. Как всегда, Вазари приукрашивает услышанное, чтобы сделать свой рассказ более цветистым и красивым. Его описания часто критиковали за визуальную неточность, хотя, разумеется, мы с вами имеем еще меньшее представление о том, как выглядела «Мона Лиза» в то время, когда Леонардо работал над ней. Покрытая трещинами поверхность картины – это результат многовековой поверхностной лакировки. Лак окисляется и приобретает желтоватый цвет. В 1625 году человек, видевший картину, писал о том, что она «настолько повреждена слоем лака, что сделать ее прежней уже невозможно».[662] Даже сторонники реставрации не решаются приступиться к этой картине. Она носит вуаль старинной лакировки, покрытой тысячами крохотных трещинок, или кракелюров, и нужно иметь недюжинную смелость, чтобы снять вуаль и увидеть, что кроется под ней.

Вазари не называет даты написания картины – впрочем, датировка всегда была его слабой стороной, – но в своих «Жизнеописаниях» он помещает рассказ о ней во второй флорентийский период жизни Леонардо, между созданием картона «Святая Анна» (1501) и фрески «Битва при Ангиари» (1503–1506). Зная, что в 1501 году Леонардо очень мало писал, о чем сообщал фра Пьетро Новеллара, и что большую часть 1502 года он находился на службе у Борджиа, можно предположить, что работа над «Моной Лизой» началась вскоре после его возвращения во Флоренцию в 1503 году. Этой датировки придерживается и Лувр, где пятисотлетие картины отмечалось осенью 2003 года. Возможно, эта дата возникла из-за шутки приятеля Макиавелли, Луки Уголини, который 11 ноября 1503

года написал Никколо письмо, поздравляя его с рождением первого сына: «Мой драгоценнейший друг. Поздравляю! Госпожа Мариэтта действительно не обманула вас, поскольку он – ваша точная копия. Леонардо да Винчи не мог бы написать лучшего портрета». Возможно, Уголини имеет в виду «Мону Лизу», которая уже начала обретать очертания в студии Леонардо.[663]

В нескольких предыдущих главах я уже упоминал о сходстве некоторых работ Леонардо с «Моной Лизой». Сходство ощущается в руках и бюсте Изабеллы д'Эсте, в лоджии виллы Товальи, мосте в Буриано, в ландшафте, изображенном на «Мадонне с веретенами». Некоторые подобные переклички спорны, но возникают они именно в работах 1500–1502 годов. Незаконченный портрет Изабеллы д'Эсте обычно ускользает от исследователей, но он наверняка существовал – Лоренцо Гузнаго видел его в Венеции в 1500 году, агенты Изабеллы пишут о нем из Флоренции в 1501–1502 годах («он немедленно закончит портрет и пришлет его», «он уже начал работу, которую хотела получить ваша светлость»). Этот утраченный портрет кажется недостающим звеном между сохранившимся рисунком Изабеллы и «Моной Лизой», промежуточной фазой между строгим профилем Изабеллы и нежным, слегка асимметричным лицом Лизы. Рисунок из Виндзорской коллекции часто считают эскизом к «Мадонне с веретенами», но его же можно считать переходным этапом от профиля д'Эсте к таинственному взгляду Джоконды.[664] Мы знаем, как работал Леонардо, вновь и вновь возвращаясь к одним и тем же идеям, кружась над ними, взглядывая на них с новой стороны. Его картины развивались, перетекали из одной в другую, становились друг другом, как языческие боги античного мира. Вазари пишет о том, что Леонардо работал над портретом четыре года. Это позволяет нам датировать композицию периодом с 1503 по 1507 год. Последняя дата в точности совпадает с отъездом Леонардо из Флоренции. Художник покинул город в начале 1508 года. К этому же периоду относятся девять эскизов рта и губ, сопровождаемых заметками относительно физиологии «мышц, называемых губами».[665] Один из этих эскизов, отличающийся от остальных освещением, поэтической атмосферой, изображает улыбку – и почти с полной уверенностью можно утверждать, что это улыбка Моны Лизы (см. иллюстрацию 19).

Рассказ Вазари о картине не идеален, но он – единственный из современников, кто дает название и датировку портрета. Прав ли он? Скорее всего, да. Существует множество альтернативных теорий относительно того, кто изображен на картине.

Большинство из них появилось за последние сто лет. (Начало этому процессу положил Андре Копьер в 1914 году статьей *«La Joconde» estelle le portrait de Mona Lisa?»*.) Я не принадлежу к числу охотников за сенсациями и не считаю эти идеи заслуживающими внимания. Кандидатками на роль Моны Лизы называют Изабеллу Гуаланду, Пасифику Брандано, Констанцу д'Авалос, Катерину Сфорца и других. Но все эти поиски сродни попытке решить загадку Шекспира. Исследователи пытаются решить загадку, но сначала им следовало бы задаться вопросом: а есть ли загадка?

Мона Лиза, о которой пишет Вазари, существовала в действительности.[666] Это Лиза ди Антонмария Герардини. Она родилась 15 июня 1479 года. Ее отец был уважаемым, но не слишком богатым флорентийцем. Семья имела городской дом у церкви Святой Троицы и небольшое поместье в Сан-Донато, Поджио, неподалеку от Креве. Там Лиза и родилась. В марте 1495 года в возрасте пятнадцати лет она вышла замуж за Франческо ди Бартоломео дель Джокондо, процветающего купца, занимавшегося торговлей шелком и одеждой. Франческо было тридцать пять лет. Он пережил уже двух жен и имел маленького сына, Бартоломео. Брак был заключен по семейным соображениям: мачеха Лизы, Камилла, была сестрой первой жены Джокондо. Франческо видел Лизу еще ребенком. К 1503 году, то есть к предполагаемой дате создания портрета, Лиза родила Франческо двух сыновей, Пьеро и Андреа, и дочь, которая умерла в младенчестве. Возможно, поэтому волосы Моны Лизы прикрыты тонкой черной вуалью, хотя подобное предположение кажется маловероятным: девочка умерла четырьмя годами раньше, летом 1499 года. Более правдоподобно другое объяснение: Лукреция Борджиа, вышедшая в 1502 году замуж за Альфонсо д'Эсте, ввела в моду «испанский» стиль – вуали и темные одеяния. Франческо дель Джокондо занимался торговлей одеждой: он знал о моде все. Большим модником был и сам портретист, который, по обыденному выражению Вазари, «взялся написать» картину.

Джокондо был идеальным клиентом, работать для которого был бы рад любой флорентийский художник. В брачном контракте его называют *«civis et mercator florentinus»* – «гражданин и купец Флоренции». У него была собственная контора, а среди его деловых помощников был Марчелло Строцци, сестру которого, Маддалену Дони, в «джокондовом» стиле написал Рафаэль.[667] Был связан Джокондо и с семейством Ручеллаи: его первая жена была из этого рода, как и мачеха Лизы. Позднее Франческо был связан с сервитами Аннунциаты, где устроил семейную часовню и пожертвовал средства на образ своего небесного покровителя, святого Франциска. Все это происходило

в 20-х годах XVI века, но может говорить и о более ранних связях Джокондо с Аннунциатой. Интерес Франческо к искусству (или к торговле произведениями искусства) становится ясен из посмертной описи имущества малоизвестного художника и скульптора, некоего маэстро Валерио, который не успел вернуть Джокондо деньги. Долг Джокондо взыскал, забрав все картины, картоны и скульптуры Валерио.[668]

5 апреля 1503 года Франческо дель Джокондо завершил сделку по приобретению дома на виа делла Стуфа. Он сам, молодая жена и трое сыновей перебрались в новое жилище. Андреа исполнилось всего пять месяцев. Его-то рождение, по-видимому, и послужило поводом для переезда. Новый дом следовало украшать. И главным украшением, весьма характерным для того времени, мог стать портрет юной, желанной, модно одетой молодой жены: молодой, но уже познавшей радость материнства, что сказалось и на ее внешности.

Помимо записи Вазари сохранилось три документа, связанных с картиной. Поддерживают ли они его слова или противоречат им?

Первое упоминание о картине мы находим у Антонио де Беатиса, секретаря кардинала Луиджи Арагонского, который посетил студию Леонардо во Франции в 1517 году.[669] Стареющий маэстро показал ему три картины. Две из них мы сразу же узнаем по описанию Беатиса: это «Святой Иоанн Креститель» и «Мадонна с младенцем и святой Анной». Обе картины ныне находятся в Лувре. Третьей же, по-видимому, была «Мона Лиза». Беатис (и, очевидно, сам Леонардо) описывает ее как портрет «некой флорентийской дамы, сделанный с натуры по побуждению *(instantia)* последнего Великолепного Джулиано де Медичи». Мона Лиза вполне подходит под первое описание, посколько ее вполне можно было называть «флорентийской дамой», но вторая часть вызывает больше сомнений. Джулиано был третьим, и самым младшим, сыном Лоренцо Медичи. Леонардо познакомился с ним в 1513–1515 годах, в Риме, а не во Флоренции.

Некоторые исследователи считают, что это утверждение полностью опровергает слова Вазари. Опираясь на слова Беатиса, они называют моделями для «Моны Лизы» других дам. У Джулиано была любовница, молодая вдова из Урбино по имени Пасифика Брандано, которая родила ему сына в 1511 году. Траурная черная вуаль, которой покрыты волосы Моны Лизы, может говорить о ее вдовстве. Другой кандидаткой называют очаровательную, остроумную Изабеллу Гуаланду, неаполитанку,

находившуюся в Риме одновременно с Джулиано. Изабелла была кузиной Чечилии Галлерани, портрет которой Леонардо написал в Милане в конце 80-х годов XV века.[670] По «побуждению» Джулиано Леонардо мог написать портрет любой из этих женщин и забрать картину себе после того, как в начале 1515 года Джулиано женился. Однако ни одна из дам не жила во Флоренции, а ведь Беатис пишет именно о флорентийке. Напротив, описание Беатиса однозначно исключает возможность того, что «Мона Лиза» может быть портретом Изабеллы Гуаланды. Изабелла считалась первой красавицей Неаполя. Луиджи Арагонский и сам Беатис, будучи уроженцами Неаполя, отлично знали, как она выглядела. В своем дневнике Беатис не раз упоминает о ее красоте и остроумии.[671] Если бы на портрете Леонардо была изображена Изабелла, Беатис не стал бы называть ее «некой флорентийской дамой». Так что подобные предположения следует счесть неверными.

Считается, что слова Беатиса однозначно исключают справедливость слов Вазари, поскольку Лиза дель Джоконда никак не могла быть любовницей Джулиано Медичи: она была достойной замужней дамой, а не куртизанкой, да и Джулиано находился в изгнании с 1494 по 1512 год. Однако подобный аргумент кажется мне спорным. Джулиано Медичи и Лиза Герардини были ровесниками – оба родились в 1479 году. Вполне возможно, что они встречались, поскольку их семьи были связаны через брак: тетя Джулиано Наннина была замужем за Бернардо Ручеллаи, племянница которого, Камилла, вышла замуж за отца Лизы. Таким образом, молодая мачеха Лизы была кузиной Джулиано. Джулиано и Лиза могли быть знакомы. В ноябре 1494 года, когда семья Джулиано покинула город, им было по пятнадцать лет. Через несколько месяцев Лиза вышла замуж за вдовца средних лет, Франческо дель Джоконда, с которым тоже была знакома через мачеху, Камиллу.

Если бы речь шла о романе или киносценарии, я бы мог сказать, что между Джулиано и Лизой возникла любовь, что они были юными влюбленными, которых разлучили политические интриги. Такой сценарий мог иметь продолжение. В 1500 году Джулиано Медичи был в Венеции. Вполне естественным для него было встретиться со своим знаменитым земляком, Леонардо да Винчи, который приехал в город в феврале 1500 года. И если бы Джулиано пришел в студию Леонардо – как это сделал Лоренцо Гузнаго 17 марта, – он мог бы увидеть незаконченный портрет Изабеллы д'Эсте, который призрачным образом напоминал о будущей «Моне Лизе». В апреле Леонардо отправляется во Флоренцию. Не мог ли Джулиано Медичи «побудить» его

написать портрет «некой флорентийской дамы», которую он помнил очаровательной девочкой и которая, как он слышал, уже вышла замуж и имеет детей?

Подобное предположение абсолютно недоказуемо, но оно опровергает утверждение о том, что слова Леонардо, записанные Антонио де Беатисом в 1517 году, противоречат написанному Вазари. Знакомство Джулиано с Лизой в юности вполне возможно. Возможно, между ними действительно существовало какое-то чувство, в память о котором и был создан портрет (как портрет Джиневры был написан в память о романе с Бернардо Бембо). Подобное предположение невозможно доказать, но столь же невозможно и опровергнуть. Оно не подменяет собой более прозаическое предположение о том, что портрет был заказан мужем Лизы (о чем пишет Вазари), а придает картине более глубокую эмоциональность, наполняет ее ностальгией, меланхолией и грустью – тайное воспоминание о флорентийской влюбленности в счастливые для Медичи дни.

В начале 90-х годов XX века во флорентийских архивах был найден еще один интересный документ.[672] Это опись имущества Салаи, составленная после его неожиданной смерти в марте 1524 года. В описи перечислены все принадлежащие ему картины. Названия некоторых из них связаны с известными работами Леонардо. Картины были дорого оценены, поскольку считались оригиналами, а не копиями. Трудно сказать, действительно ли это так: Салаи был весьма опытным копиистом работ своего мастера. Среди его картин числилась и некая «Ла Джоконда», оцененная в 505 лир.[673] Этот документ подкрепляет утверждение Вазари, поскольку картина была названа «Джокондой» за несколько лет до того, как было установлено, что на ней изображена Лиза дель Джокондо.

Третий документ обычно обходят молчанием, поскольку он очень краток и ошибочен, но я считаю, что он заслуживает упоминания. В биографии Леонардо, составленной Анонимом Гаддиано, мы встречаем такое утверждение: *«Ritrasse dal naturale Piero Francesco del Giocondo»*. Эту фразу обычно истолковывают следующим образом: Аноним ошибочно утверждает, что Леонардо написал портрет при жизни Лизы по заказу ее мужа. Франк Золлнер указывает на то, что Аноним говорит совершенно другое: мужем Лизы был Франческо, а Пьеро Франческо был ее сыном.[674] Подобное предположение выглядит совсем невероятным, поскольку к моменту отъезда Леонардо из Флоренции Пьеро было всего восемь лет. Я полагаю, что ошибка была сделана при копировании. Рукопись Анонима пестрит ошибками, упущениями и вставками. К примеру, под

упоминанием о Джокондо мы читаем: «*Dipinse a* [пропуск] *una testa di [Medusa* – зачеркнуто] *Megara*». Я считаю, что предложение о Джокондо следует считать следующим образом: *«Ritrasse dal naturale per Francesco del Giocondo…»*, где пропуск означает незаконченное предложение: «Для Франческо дель Джокондо написал он портрет с натуры…» Сравните это предложение с законченной фразой Вазари: *«Prese Leonardo a fare per Francesco del Giocondo il ritratto di Mona Lisa su moglie»*. Если мои предположения верны, то Вазари мог использовать оригинальный источник, как раз в то время созданный Анонимом.

Все это говорит о том, что предположения Вазари относительно дамы, изображенной на портрете, скорее всего, верны. Перед нами портрет Лизы Герардини, заказанный ее мужем примерно в 1503 году. На портрете Лизе слегка за двадцать. Кажется непростительно прозаичным, что на величайшей картине нашего мира изображена обычная флорентийская домохозяйка (ее соперницы более гламурны и аристократичны), но для меня подобная заурядность исполнена высокой поэзии. А теперь поговорим о том, как создавалась эта картина. Вазари пишет о том, что Леонардо не закончил работу. Это означает, что в 1508 году, когда художник покинул Флоренцию, картина не была завершена. Девять лет спустя портрет все еще находился у Леонардо. Тогда его видел Антонио де Беатис. Возможно, все это время Леонардо продолжал работать над портретом. Картина была постоянным спутником художника. Она побывала во многих студиях. Леонардо не раз возвращался к ней, дополняя и изменяя, показывая то, чего не видел прежде. Именно благодаря столь продолжительной работе портрет Моны Лизы приобрел ту непередаваемую тональность, те смысловые нюансы, которые мы чувствуем, но не в силах передать. В «Моне Лизе» чувствуется дыхание времени: вечерний свет падает ей на лицо, за ней высятся скалы, изъеденные безжалостным временем. А ее улыбка не похожа ни на одну другую: это будущее, которое так никогда и не наступит.

Как объект культуры, картину ожидало великое будущее. Известность портрета – это настоящее чудо. Историки прошлого восторгались картиной, но не считали ее уникальной или выдающейся. Превращение «Моны Лизы» в икону началось в середине XIX века. В Северной Европе началось увлечение итальянским Ренессансом в целом и творчеством Леонардо в частности. А то, что картина оказалась в Лувре, еще сильнее подогрело интерес к ней. Ее лицо стали связывать с романтическим представлением о роковой женщине. Мужчины

теряли голову от вида этой экзотической красавицы, не испытывающей сострадания.

Большую роль во всеобщем увлечении Джокондой сыграл писатель, критик и куритель гашиша Теофиль Готье. Для него «Мона Лиза» была «прекрасным сфинксом, который таинственно улыбается», ее «божественно ироничный» взгляд сулил «неизвестные наслаждения», она «предлагает восхищенным столетиям загадку, которую они еще не решили» и т. д. Завершая одно из своих славословий, Готье замечает: «Она заставляет тебя почувствовать себя школьником перед герцогиней».[675] Еще одним почитателем картины Леонардо был историк и поклонник искусства эпохи Ренессанса Жюль Мишле. Глядя на картину, писал он, «вы чувствуете восторг и беспокойство, словно картина обладает странным магнетизмом». Мишле писал: «Она привлекает меня, отвращает меня, поглощает меня; я прихожу к ней против своей воли, словно птичка к удаву». Почти те же мысли мы встречаем в дневнике братьев Гонкур 1860 года. Знаменитую красавицу своего времени они называют «куртизанкой XVI века, с улыбкой, полной ночей Джоконды».[676] Так Мона Лиза попала в ряд опасных красавиц рядом с Нана Золя, Лулу Ведекинда и прекрасной креолкой Жанной Дюваль Бодлера.

Знаменитое описание картины, сделанное эстетом Викторианской эпохи Уолтером Патером и впервые опубликованное в 1869 году, явно навеяно галльской восторженностью. Много лет спустя прозаическое описание Патера превратилось в свободный стих, став еще прекраснее и точнее:

> «Она старше скал, среди которых восседает,
> Как вампир,
> Она умирала множество раз
> И познала тайны гробницы;
> Она погружалась в глубины морей
> И путешествовала за драгоценными тканями с восточными купцами, как Леда;
> Была матерью Елены Прекрасной, как святая Анна – матерью Марии;
> И все это было для нее не более чем звуком лиры или флейты».[677]

Оскар Уайльд очень тонко почувствовал соблазнительную лесть Патера: «Картина становится для нас более прекрасной, чем есть в действительности, и открывает нам тайну, о которой на самом деле ничего не знает!»[678] Но от этого «тайна» «Моны Лизы» не утратила своей привлекательности. В книге Э. М.

Форстера «Комната с видом» Люси Ханичерч отправляется в Тоскану, где чувствует себя соприкоснувшейся с загадкой Джоконды: «Он нашел ее прелестно задумчивой. Она напоминала женщину Леонардо да Винчи, которую мы любим не за ее красоту, а за то, чего она нам не говорит».[679]

Другие реагировали на «Джоконду» более скептически, как, например, Сомерсет Моэм. В романе «Рождественские каникулы» (1939) он пишет о том, как четверо любителей искусства «взирали на безжизненную улыбку чопорной молодой женщины, изголодавшейся по плотской любви». Смелые молодые критики, такие как Роберто Лоньи, поливали картину презрением, и даже Бернард Беренсон признавался в тайной нелюбви к мировому шедевру: «Она стала обычным инкубом». Назвав «Гамлета» «Моной Лизой литературы», Т. С. Элиот вкладывал в свои слова негативный смысл, желая сказать, что пьеса воспринимается больше не такой, какова она есть, а становится предметом субъективных интерпретаций и второразрядных теорий.[680]

Еще одним историческим событием в жизни «Моны Лизы» было ее похищение из Лувра. Картину украли утром 21 августа 1911 года.[681] Вором оказался тридцатилетний итальянский художник-декоратор и мелкий воришка Винченцо Перуджа. Он родился в деревне Думенца на озере Комо. В Париж Винченцо приехал в 1908 году и стал одним из тысяч итальянских иммигрантов, которых французы презрительно называли *macaroni*. Он некоторое время работал в Лувре, что и позволило ему проникнуть в здание незамеченным и столь же легко его покинуть, неся под курткой знаменитую картину. Полиция сбилась с ног. Однако, несмотря на криминальное прошлое Перуджи и оставленный им отпечаток большого пальца левой руки на раме, его имя ни разу не всплыло. Подозревали Пикассо и Аполлинера. Поэта даже посадили в тюрьму, о чем он написал стихотворение. Перуджа хранил картину среди своих вещей более двух лет. Затем, в конце ноября 1913 года, он отправил письмо флорентийскому торговцу антиквариатом, Альфредо Джери, предлагая «вернуть» «Мону Лизу» Италии. Перуджа потребовал 500 000 лир. Письмо было подписано «Леонардо Винченцо». 12 декабря Перуджа прибыл во Флоренцию поездом, везя «Мону Лизу» в деревянном чемодане. Он поселился в дешевой гостинице «Триполи-Италия» на виа Панзани (эта гостиница работает и сегодня под названием «Ла Джоконда»). Здесь в присутствии Альфредо Джери и Джованни Поджи, директора галереи Уффици, Перуджа открыл чемодан. Под старыми ботинками и шерстяным бельем лежала знаменитая картина. Вот что вспоминает Джери: «…подняв эти весьма неприглядные предметы, [он] поднял

второе дно чемодана, под которым мы увидели картину… Мы были исполнены невероятно сильного чувства. Винченцо смотрел на нас застывшим взглядом, торжествующе улыбаясь, словно сам написал картину».[682] В тот же день Перуджу арестовали. Делались попытки превратить его в национального героя, но сторонников этой идеи ожидало глубокое разочарование. На суде Перуджа заявил, что сначала хотел похитить картину Мантеньи «Марс и Венера», но потом остановился на «Джоконде», потому что она была меньше. Перуджу приговорили к двенадцати месяцам тюремного заключения. В 1947 году он умер.

Похищение и возвращение «Моны Лизы» сделали картину всемирно знаменитой. Репродукции ее появились в газетах и журналах, на открытках, плакатах. О ней писали стихи, ее образ появлялся в представлениях кабаре и немых фильмах. «Джоконда» стала иконой мирового поп-искусства. Марсель Дюшан в 1919 году пририсовал ей усы, назвав свое творение L.H.O.O.Q (то есть *«Elle a chaud au cul»* – «У нее жар в заднице»). Но он был не первым, поскольку еще двадцать лет назад Мону Лизу, курящую трубку, изобразил иллюстратор Сапек (Эжен Баттай). Затем последовала размножившаяся Джоконда Энди Уорхола («Тридцать лучше, чем одна»), ожившая Джоконда Терри Гиллиама в театре Монти Пайтона, роман Уильяма Гибсона «Мона Лиза Овердрайв», классические композиции Кола Портера «You're the Top», Ната Кинга Коула «Mona Lisa» и Боба Дилана «Vision of Johanna». Я сам впервые узнал о Моне Лизе из песни Джимми Клэнтона 1962 года, которая начиналась словами:

> Она – Венера в синих джинсах,
> Мона Лиза с конским хвостом…

Не уверен, что конский хвост пошел бы Джоконде, но прелестная пошлость песни прекрасно говорит о том, какая судьба ожидает эту таинственную и великолепную картину.

# Фреска «Битва при Ангиари» (i)

Лето прошло в поездках на пизанские холмы, разговорах с Макиавелли, математических спорах с Лукой Пачьоли и писанием портрета Лизы дель Джокондо (в присутствии музыкантов и комедиантов или без них)… Похоже, это было удачное лето для Леонардо да Винчи. Осенью же его ожидал новый заказ, сравнимый по масштабам – и сложности работы – с «Тайной вечерей». Леонардо предложили написать фреску на одной из стен зала Большого совета (Зала дель Маджоре Консильо, который позднее стали называть Зал дель Чинквеченто) на первом этаже Палаццо Веккьо. Зал был построен в 1495 году после изгнания Медичи.[683]

Первоначальный контракт не сохранился, но заказ был сделан где-то в октябре 1503 года, поскольку 24 октября Синьория отдала приказ о том, чтобы Леонардо выдали ключ от большой трапезной, называемой Зала дель Папа (Папский зал), в монастыре Санта-Мария-Новелла.[684] Для работы над огромным картоном к будущей фреске Леонардо было нужно место. В более позднем контракте, датированном 4 мая 1504 года, говорится, что Леонардо «согласился несколько месяцев назад написать картину в зале Большого совета» и получил аванс в размере 35 флоринов. Работа должна была быть завершена («без каких-либо исключений или придирок») к концу февраля 1505 года. В более поздних документах говорится о том, что Леонардо должен был получать по 15 флоринов в месяц все время работы над фреской.[685]

Итак, Леонардо перебирается в новое жилье, в Санта-Мария-Новелла, монастырь с великолепным альбертианским фасадом, свидетелем строительства которого был юный художник. Стены зала украшают великолепные фрески Доменико Гирландайо. На Леонардо смотрят Фичино, и Луиджи Пульчи, и Полициано, и молодые Медичи – лица из его молодости, призраки иной Флоренции. Панский зал располагался в западной части церкви (сегодня здесь участок карабинеров, находящийся под строгой охраной). Зал находился в плохом состоянии. Синьория отдает приказ отремонтировать крышу зала, чтобы туда не попадала дождевая вода. Окна были «грубыми» и также нуждались в ремонте. 8 января 1504 года плотник Бенедетто Буки прибыл в монастырь с досками, блоками, ставнями и распорками, чтобы заделать окна.[686] Все работы проводились до прибытия Леонардо. Лист из Атлантического кодекса содержит опись домашнего имущества художника – всего сорок четыре предмета:

стулья и столы, полотенца и скатерти, щетки и подсвечники, перьевой матрас, медный таз, супница, сковорода, «подставки под лампы, чернильница, чернила, мыло, краски», «треножник, сфера, держатель для перьев, пюпитр, стержень, губка»: множество мелких, необходимых предметов.[687]

В феврале в монастыре велась настоящая стройка. Плотник строил помост и лестницу, «со всеми необходимыми устройствами». Главная балка помоста в 5 локтей была сделана из вяза. Ее держал трос из конопли. Другими словами, помост был подвешен, а не укреплен на лесах. Высота помоста регулировалась лебедками. Торговец бумагой, Джандоменико ди Филиппо, прибыл с образцами бумаги, из которой должен быть склеен картон. Более грубой и дешевой бумагой закрывают окна. От аптекаря доставляют воск, терпентин и свинцовые белила. Прибывают заказанные губки. К работе приступает строитель, маэстро Антонио ди Джованни. Он делает дверь в личные апартаменты Леонардо, которые должны были «выходить прямо к указанному картону». Вскоре работа полностью захватит художника. Очень скоро он будет ходить из комнаты к картине и обратно, сосредоточиваясь на определенных деталях. Все это напоминает нам описание работы над «Тайной вечерей», сделанное Банделло, – приступы невероятной активности, сменяемые долгими часами созерцания и раздумья.

27 апреля Леонардо снимает еще 50 флоринов со своего счета. Похоже, полученный от Синьории аванс уже потрачен.

Последние два года Леонардо был военным – он служил безжалостному Борджиа, работал инженером во время войны Флоренции с Пизой. И даже в новой студии в Санта-Мария-Новелла война продолжает преследовать художника, потому что заказанная ему картина рассказывает о войне. Синьория захотела украсить зал Большого совета изображением великой флорентийской победы. В 1440 году – и события эти еще были живы в памяти современников – флорентийские войска в битве при Ангиари, неподалеку от Ареццо, отбили нападение миланских войск под командованием кондотьера Никколо Пиччинино. Эта местность была отлично знакома Леонардо. В прошлом году он бывал там, направляясь в Урбино. Ангиари отмечено на его картине долины Валь-ди-Кьяна.

И снова Леонардо сталкивается с Макиавелли. Среди бумаг Леонардо мы находим большое описание битвы, переведенное с латинского языка. Это описание на латыни было сделано Леонардо Дати.[688] Почерк принадлежит помощнику Макиавелли, Агостино ди Веспуччи. Несомненно, запись была

сделана по поручению Макиавелли, чтобы Леонардо имел представление о событии, которое ему предстояло изобразить. На фреске Леонардо намеревался изобразить различные сцены, происходившие в течение определенного времени: «Начни с обращения Никколо Пиччинино к солдатам… Затем пусть будет показано, как он первым вскакивает на коня в полном вооружении, и вся армия устремляется за ним, 40 эскадронов кавалерии и 2000 пеших солдат» и т. д. Описание Дати включает в себя и «знамение», когда флорентийскому командующему «в облаке» явился святой Петр (битва происходила в день святых первоапостолов Петра и Павла, 29 июня). Синьория, несомненно, надеялась, что фреска Леонардо будет героической и риторической одновременно. Совершенно иное описание той же битвы дает в «Истории Флоренции» сам Макиавелли. Ему битва представляется простой перестрелкой, в которой погиб один человек, да и то случайно, потому что его сбросила лошадь.[689] Но художник должен был создать пропагандистский плакат.

Заказ был совершенно ясен: изобразить победу флорентийской армии, великий триумф, который должен был укрепить престиж республики в сложные времена. Но, как видно из множества подготовительных эскизов, Леонардо решил показать ужасы и жестокость войны.[690] На этих рисунках мы видим раскрытые рты сражающихся, испуганные глаза коней, напряженные мышцы, обнаженное оружие. Все рисунки несут в себе элемент катарсиса. Военная служба Леонардо не прошла даром. Он отлично знал, на чем следует сосредоточиться, изображая драматическое сражение. Десятью годами раньше в Милане он составил длинное руководство по тому, как следует изображать битвы:

> «Сделай прежде всего дым артиллерийских орудий, смешанный в воздухе с пылью, поднятой движением лошадей и сражающихся… Воздух должен быть полон стрел в различных положениях – какая поднимается, какая опускается, иная должна идти по горизонтальной линии; пули ружейников должны сопровождаться некоторым количеством дыма по следам их полета… И если ты делаешь кого-нибудь упавшим, то сделай след ранения на пыли, ставшей кровавой грязью… Сделай мертвецов, одних наполовину прикрытых пылью, других целиком; пыль, которая, перемешиваясь с пролитой кровью, превращается в красную грязь, и кровь, своего цвета, извилисто бегущую по пыли от тела; других умирающих, скрежещущих зубами, закатывающих глаза,

сжимающих кулаки на груди, с искривленными ногами… Можно показать много людей, грудой упавших на мертвую лошадь».[691]

Точно такими же мы видим подготовительные эскизы к гигантской фреске. Так Леонардо задумывает композицию картины, опираясь уже на собственный военный опыт.

Новость о том, что Леонардо приступил к работе над новым крупным проектом, достигла Мантуи, но не обеспокоила Изабеллу д'Эсте. В письме от 14 мая 1504 года она приказывает Анджело дель Товалье попросить, чтобы Леонардо написал для нее небольшую религиозную картину – «и если он будет говорить, что у него нет времени, из-за работы, начатой им для великолепнейшей Синьории, ты можешь сказать ему, что эта работа будет для него отдохновением после столь ужасной фрески и что он сможет писать ее тогда, когда ему того захочется». В тот же день она пишет письмо самому Леонардо, которое художнику должен был доставить Товалья. Изабелла пишет:

«Маэстро Леонардо.

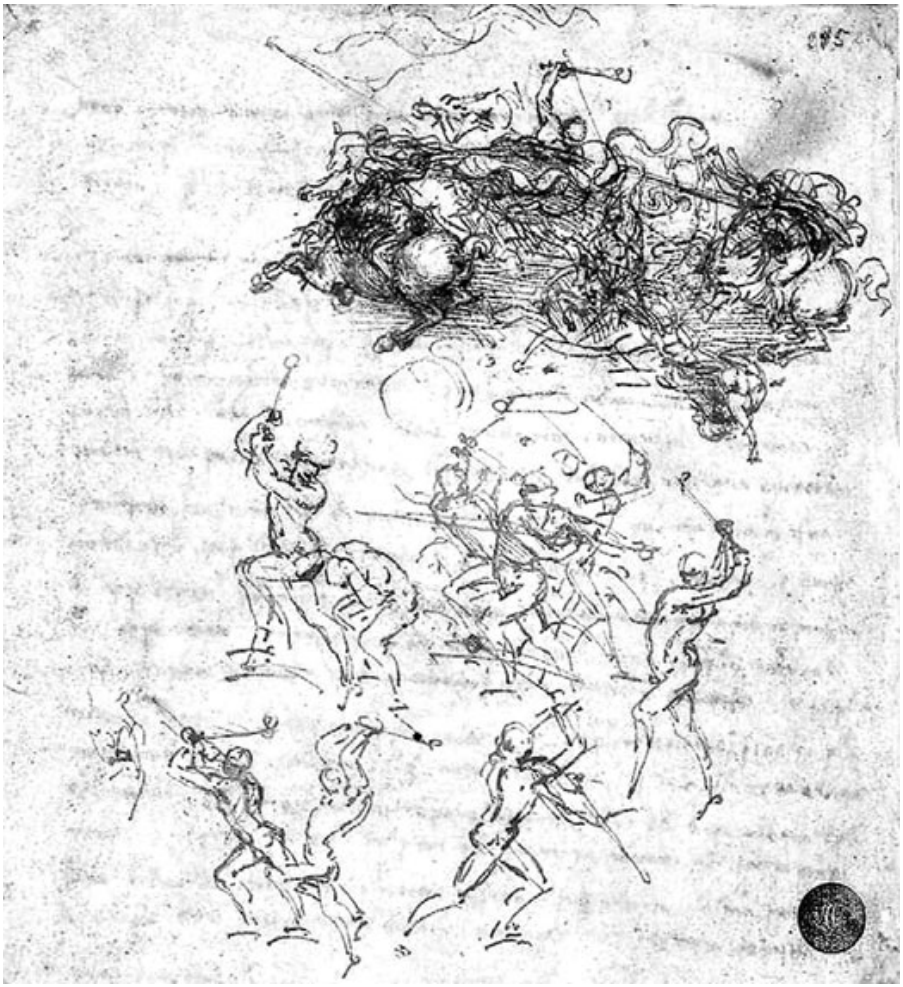
Понимая, что вы находитесь во Флоренции, мы исполнены надежды, что сможем получить от вас то, чего мы так страстно желаем, то есть какую-нибудь картину, написанную вашей рукой. Когда вы были в наших краях и сделали мой портрет углем, то пообещали мне, что когда-нибудь напишете для меня что-нибудь в цвете. Поскольку сейчас это почти невозможно, поскольку для вас в настоящее время было бы неудобно приезжать в Мантую, мы надеемся, что вы захотите выполнить обязательства нашего соглашения, превратив наш портрет в другую фигуру, даже более грациозную, фигуру юного Христа в возрасте примерно двенадцати лет, когда он спорил в Храме, и выполнить картину с той нежностью и правдоподобием, каким всегда отличаются ваши творения…»

Изабелла продолжает с ледяной любезностью: «В ожидании вашего искреннего ответа мы посылаем вам наши лучшие пожелания…»

Товалья честно доставил письмо художнику в Санта-Мария-Новелла, но, как всегда, получил вежливый, уклончивый ответ: «Он пообещал мне, что сделает это в определенные часы, когда сможет уделить время от работы, которую он выполняет для Синьории». Товалье было также приказано обратиться к Пьетро

Перуджино с аналогичной просьбой. В своем письме Товалья пишет:

> «Я продолжаю уговаривать Леонардо, а также Перуджино. Оба они полны обещаний и исполнены желания служить вашей светлости, однако я боюсь, что между ними начнется соревнование в медлительности *(gara de tarditare)*. Кто знает, который из них его выиграет, – лично я ставлю на Леонардо!»[692]



*Эскизы к «Битве при Ангиари». Вверху: подготовительный рисунок голов двух солдат и конной стычки в бою, 1503–1504. Внизу: копия утраченной «Битвы при Ангиари» Леонардо, сделанная Питером Рубенсом*

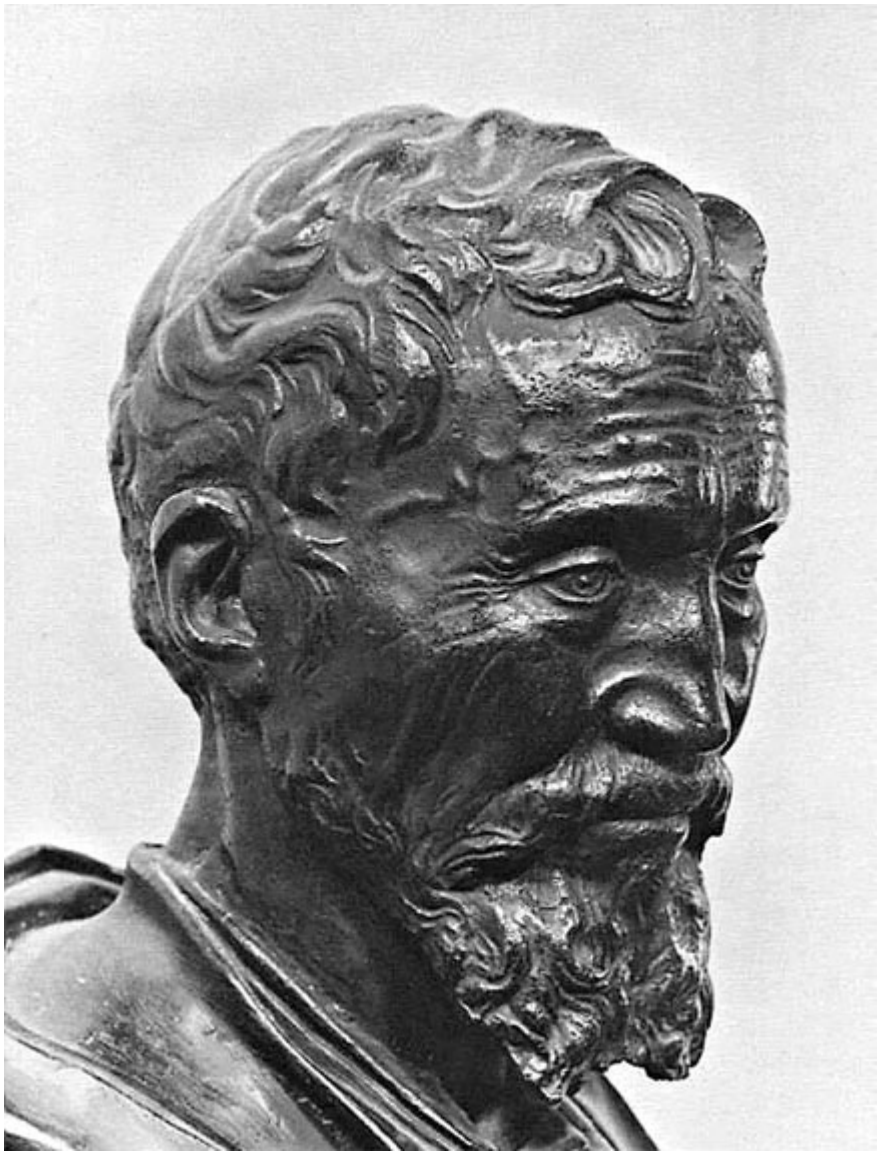
Изабелла не отступилась от своих планов. Через пару лет она нашла более надежного эмиссара, связанного с Леонардо семейными узами, – Алессандро Амадори, каноника из Фьезоле, брата первой мачехи Леонардо, Альбьеры. Но, как мы узнаем из письма Амадори, новая атака оказалась столь же бесплодной.[693]

К началу лета 1504 года Леонардо готов объединить свои небольшие эскизы и глиняные модели в единый большой картон, прорисованный и расписанный на огромном лоскутном листе бумаги, закрепленном в раме в трапезной монастыря Санта-Мария-Новелла. В июне пекарь Джованни ди Ландино приносит «88 фунтов просеянной муки… для покрытия картона». От аптекаря доставляют 28 фунтов александрийских свинцовых белил, 36 фунтов пекарской соды и 2 фунта гипса, «необходимых Леонардо для живописи». Кузнецу платят за стальные шпильки, кольца и колеса для «повозки Леонардо» – *«il carro di Leonardo»*: еще одного помоста, на этот раз на колесах, который позволил бы художнику свободно перемещаться вдоль огромного картона.

# Микеланджело

Неизвестно, когда Синьория приняла такое решение, но летом 1504 года оно было подтверждено документально. На одной стене зала Большого совета должны были располагаться фреска или роспись Леонардо, а на другой – Микеланджело. Фреска Микеланджело должна была изображать еще одну знаменитую флорентийскую победу – битву при Кашине. Два величайших художника своего времени должны были состязаться друг с другом в зале Большого совета. Трудно поверить в то, что они не испытывали чувства соперничества. Это была настоящая битва титанов, и каждый стремился превзойти соперника.

Когда в 1482 году Леонардо покинул Флоренцию, Микеле Аньоло ди Лодовико Буонаротти был семилетним мальчиком. Он жил в семье бедного каменщика в Сеттиньяно. Когда же восемнадцать лет спустя Леонардо вернулся, Микеланджело был уже восходящей звездой на художественном небосклоне. Его кровь пульсировала в венах скульптур Ренессанса.[694] Микеланджело три года учился у Доменико Гирландайо (1488–1491). Ему оказывал покровительство Лоренцо Медичи. Уже первые флорентийские скульптуры Микеланджело – «Купидон» и драматичный барельеф «Битва кентавров» – принесли ему славу. В 1496 году кардинал Сан-Джорджо пригласил Микеланджело в Рим. Здесь он создает своего пьяного «Вакха», которому, по словам Вазари, ему хотелось придать «и юношескую гибкость, свойственную мужчине, и женскую мягкость и округлость». Здесь же Микеланджело создал свой шедевр – прекрасную статую «Пьета», находящуюся в соборе Святого Петра. В конце 1500 или начале 1501 года Микеланджело возвращается во Флоренцию. Тогда и состоялась его первая встреча с Леонардо. Мы можем представить (хотя только представить) Микеланджело среди толпы флорентийцев, пришедших в Аннунциату, чтобы увидеть картон Леонардо «Святая Анна»: дерзкий, взъерошенный, плотно сложенный молодой человек, неряшливо одетый, агрессивный и самоуверенный, с гладиаторским носом, перебитым в стычке с другим скульптором, Пьетро Торриджано.



*Микеланджело Буонаротти*

Вскоре Микеланджело начинает работать над своим флорентийским шедевром – статуей псалмопевца Давида. Современники называли эту скульптуру «мраморным гигантом» или просто «гигантом». Контракт с Синьорией был подписан 16 августа 1501 года. Микеланджело должен был выполнить работу за два года. Вазари пишет о том, что вознаграждение должно было составить 400 флоринов. Высота Давида составляет почти пять метров, а вес скульптуры приближается к 18 тоннам. Говорят, что Микеланджело изваял Давида из испорченного блока мрамора, который много лет валялся во дворе Дуомо.

Вазари пишет, что над блоком начинал работать скульптор Симоне да Фьезоле (вероятно, имея в виду Симоне Ферруччи), но не справился с задачей. Другие источники называют имя Агостино ди Дуччио. Вазари также пишет о том, что гонфалоньер Содерини «неоднократно предлагал переправить Леонардо да Винчи», но все же передал его Микеланджело. Впрочем, никаких документов, подтверждающих эту версию, не сохранилось.[695]

К середине 1503 года скульптура начала приобретать форму, «освобождаясь», по знаменитому выражению Микеланджело, «из мраморной темницы». Заметка под черновым наброском левой руки Давида выдает гладиаторскую натуру скульптора: *«Davide colla fromba e io coll'arco»* – «Давид с пращой и я с луком», другими словами, с *дрелью* для мрамора в форме лука.[696] В это же время Леонардо – если принять на веру слова Вазари – начал работать над портретом Лизы дель Джокондо: несомненно, работа выгодная, но менее доходная. Две знаменитые работы великолепно отражают двойственный менталитет эпохи Ренессанса: огромный, самоуверенный Давид и спокойная, погруженная в себя Джоконда с неуловимой улыбкой.

25 января 1504 года строительный отдел Дуомо создал специальный комитет (событие абсолютно рутинное в административном плане, но совершенно экстраординарное по концентрации художественных талантов) для определения наиболее «удобного и подобающего» места для установки мраморного гиганта, который был уже «почти закончен».[697] Для участия в комитете были приглашены тридцать человек. На полях помечено, что один из них, Андреа да Монте Сансовино, находился в Генуе, а присутствовали во Флоренции только двадцать девять. Кроме Леонардо, в состав комитета входили Андреа делла Роббиа, Пьеро ди Козимо, Давид Гирландайо (младший брат Доменико), Симоне дель Поллайоло (известный как Иль Кронака), Филиппино Липпи, Козимо Россели, Сандро Боттичелли, Джулиано и Антонио да Сангалло, Пьетро Перуджино и Лоренцо ди Креди. Присутствовал также «Ванте *miniatore*», которому Леонардо в 1503 году одолжил деньги; «Джованни *piffero*» – по-видимому, музыкант Джованни ди Андреа Челлини; и «Эль Риччио *orafo*» – золотых дел мастер Курли, который вполне может быть тем самым «Риччио Флорентийцем», которого Аноним Гаддиано называет одним из помощников Леонардо в работе над фреской «Битва при Ангиари».

Леонардо сразу же высказал свое мнение о том, где следует установить «Давида»:

«Я говорю, что его нужно установить в Лоджии» –

> Лоджии Деи Ланци, напротив Палаццо Веккьо – «как говорил Джулиано, за низкой стеной, где несут службу солдаты. Статуя должна быть установлена там с соответствующими украшениями, таким образом, чтобы она не противоречила государственным церемониям».

Это мнение было поддержано Джулиано да Сангалло, но остальные члены комитета его не приняли. Огромную статую предлагали задвинуть в угол площади, чтобы она не мешала проходу. Истинной причиной столь неуважительного отношения был сам скульптор – дерзкий, скандальный гений. Кроме того, во Флоренции уже был один «Давид», работы Верроккьо, моделью для которого вполне мог быть Леонардо. Теперь же, сорок лет спустя, новый «Давид» должен был сменить своего юного предшественника.

К совету Леонардо не прислушались. В мае статуя была установлена на платформу возле главного входа в Палаццо Веккьо. Здесь «Давид» и простоял несколько веков. Теперь же на его месте стоит копия, выполненная в XIX веке. В дневнике Луки Ландуччи мы читаем яркое описание транспортировки статуи (а заодно и знакомимся с проблемой вандализма, существовавшей во Флоренции уже в эпоху Ренессанса):

> «14 мая 1504. Мраморный гигант был извлечен из мастерской в 24-м часу [8 часов вечера], и им пришлось разрушить стену над дверью, чтобы статуя прошла через нее. Ночью в гиганта кидали камни, желая повредить его, и пришлось выставить стражу. На то, чтобы доставить статую на пьяццу [делла Синьория], ушло четыре дня. Установили гиганта 18-го в 12-м часу утра [8 часов утра]. Тащили статую более сорока человек. Под нее подвели четырнадцать смазанных жиром балок, которые передавали из рук в руки».[698]

«Давид» был установлен 8 июля. Для того чтобы освободить для него место, пришлось перенести «Юдифь» Донателло во внутренний двор. Возможно, Леонардо присутствовал при церемонии, а может быть, и нет. Он мог оставаться в Санта-Мария-Новелла, катаясь на своем колесном помосте вдоль картона «Битвы при Ангиари».

Судя по всему, первое публичное столкновение между двумя великими художниками состоялось именно в это время. О нем нам рассказывает Аноним Гаддиано, и рассказ этот удивительно оживляет его довольно скучную биографию Леонардо. Рассказу

предшествует фраза *«Dal Gav»*, из чего можно сделать вывод о том, что историю рассказал Анониму «П. да Гавине», считавшийся товарищем Леонардо. Другими словами, мы имеем дело с рассказом очевидца:

> «Леонардо шел вместе с П. да Гавине по [пьяцца] Санта-Тринита, и они проходили Панкакча-дельи-Спини, где собрались граждане, обсуждавшие строфу Данте; и они обратились к упомянутому Леонардо, прося его объяснить им строфу. В тот момент Микеле Аньоло случайно проходил мимо, и Леонардо ответил им: «Вот Микеле Аньоло, он объяснит ее вам». На что Микеле Аньоло, думая, что тот сказал это, чтобы оскорбить его, раздраженно возразил: «Объясняй ее сам – ты, кто сделал коня, чтобы отлить его в бронзе, и не отлил, и бросил его от стыда». И, сказав так, он повернулся к ним спиной и ушел. И Леонардо тоже ушел, а лицо его покраснело от этих слов».

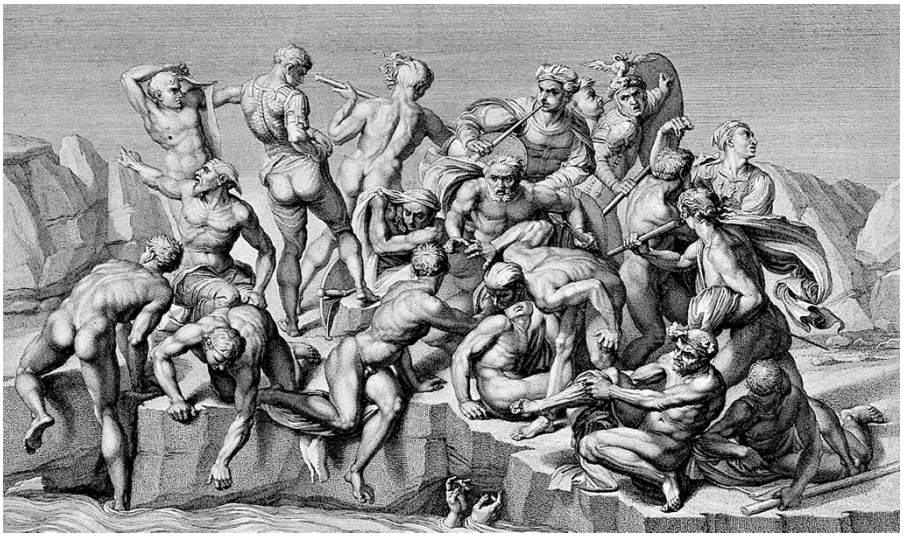
Место действия этой истории указано абсолютно точно: дело происходило на площади Святой Троицы. Группа, обсуждавшая строфу Данте, стояла в старинной лоджии перед средневековым дворцом семейства Спини (ныне палаццо Феррони-Спини). Это здание стоит в южной части площади и выходит к реке у моста Санта-Тринита. Сегодня лоджии здесь нет, но предположить, где она находилась, можно по фрескам Доменико Гирландайо, работавшего в середине 80-х годов в церкви Святой Троицы. Фрески Гирландайо изображают жизнь святого Франциска, но художник, как обычно, изобразил святого в современной ему Флоренции. На центральной фреске показано чудесное исцеление ребенка, и чудо это сотворено на площади Святой Троицы. В правой части картины изображена церковь (хотя с иным фасадом, поскольку современный фасад был пристроен в конце XVI века), в центре на заднем плане виден мост Санта-Тринита, а в левой части художник написал дворец Спини. На двух выходящих на площадь стенах (северной и западной) нет никаких признаков лоджии. Здравый смысл подсказывает, что лоджия должна выходить на южную сторону, то есть прямо на реку.[699] Можно предположить, что ссора между Леонардо и Микеланджело происходила на Лунгарно, на набережной, чуть восточнее моста, там, где сегодня располагается модный бутик Сальваторе Феррагамо.

Сцена описана очень живо. Так и видишь утомленного Леонардо, вежливо отклоняющего предложение высказать свое суждение о *passo dantesco*, обидчивого, несдержанного

Микеланджело, яростно набрасывающегося на собеседника. В словах Леонардо не было ничего оскорбительного, разве что Микеланджело почувствовал скрытый сарказм: «Вот Микеланджело, который знает все». Микеланджело поворачивается и почти бегом уходит: у Анонима мы читаем *«voltò i rene»*, буквально «он вышел из себя». Леонардо остается смущенным и рассерженным: *«per le dette parole diventò rosso»* – он покраснел. Леонардо инстинктивно избрал вежливость, Микеланджело, столь же инстинктивно, – грубость.

На следующей странице рукописи Анонима, после рассуждений о познаниях Микеланджело в анатомии, мы снова узнаем о его неприязни к Леонардо: «В другой раз Микеле Аньоло, желая повредить (*mordere* – буквально «укусить») Леонардо, сказал ему: «Как же эти тупоголовые миланцы поверили тебе?» *«Que' caponi de' Melanesi»* буквально переводится как «эти миланские большие головы», но слово *caponi* связано с глупостью или упрямством, а никак не с высоким положением. Если этот рассказ правдив, то между Микеланджело и Леонардо существовала глубокая неприязнь.

Аноним не сообщает, когда состоялся разговор на площади Святой Троицы. По-видимому, дело происходило в период между началом 1501 (когда Микеланджело вернулся из Рима) и летом 1502 (когда Леонардо покинул Флоренцию, чтобы поступить на службу к Борджиа) или между мартом 1503 (когда Леонардо вернулся во Флоренцию) и началом 1505-го (когда Микеланджело снова вернулся в Рим). Оба оскорбления связаны с неудачей, постигшей Леонардо при работе над конем Сфорца, что позволяет перенести действие на более ранний период. Но в то же время они могли быть связаны с участием Леонардо в комитете по установке «Давида». Леонардо с пренебрежением отнесся к работе Микеланджело, а сам не сумел добиться никакого успеха в области крупномасштабной скульптуры. Отсюда можно сделать вывод о том, что, скорее всего, разговор имел место в начале 1504 года – по-видимому, весной, когда стало достаточно тепло для того, чтобы обсуждать стихи Данте на открытом воздухе. В тексте Анонима рассказу предшествуют замечания относительно работы над фреской «Битва при Ангиари», также принадлежащие *«Gav»*, то есть Гавине.



*Копия картона Микеланджело для «Битвы при Кашине», выполненная Аристотиле да Сангалло*

Вот в такой обстановке Синьория приняла решение поручить Микеланджело написать вторую батальную сцену в зале Большого совета – причем напротив картины Леонардо. Позднее сам Микеланджело скажет, что он «подрядился расписать половину зала Большого совета».[700] Тема его фрески – битва при Кашине – была связана с войной против Пизы. Первые документы, связанные с работой Микеланджело, датируются 22 сентября 1504 года. В этом документе художнику (как ранее Леонардо) представляется право свободного пользования большой студией, *sala grande*, в Оспедале ди Сант-Онофрио. Документ был подписан 29 октября.[701] Вот что замечает по этому поводу Вазари:

> «Для этого Микеланджело получил помещение в больнице красильщиков при Сант-Онофрио и принялся там за огромнейший картон, потребовав, однако, чтобы никто его не видел. Он заполнил его обнаженными телами, купающимися в жаркий день в реке Арно, но в это мгновение раздается в лагере боевая тревога, извещающая о вражеском нападении; и в то же время, как солдаты вылезают из воды, чтобы одеться, божественной рукой Микеланджело было показано, как одни вооружаются, чтобы помочь товарищам, другие застегивают свои панцири, многие хватаются за оружие и бесчисленное множество остальных, вскочив на коней, уже вступает в бой… И можно было увидеть там самые необыкновенные положения: кто стоит, кто упал на

колени или падает и как бы повис в воздухе в труднейшем ракурсе».

В феврале следующего года Микеланджело получил 280 лир из палаццо делла Синьория «за его труды по написанию картона». Эта сумма равна 40 флоринам. Мы не знаем точно, за какое время была выплачена такая сумма, но она явно превышает жалованье в 15 флоринов в месяц, положенное Леонардо. Судя по всему, к тому моменту картон Микеланджело уже был завершен. «Поражались и изумлялись художники, – пишет Вазари, – видя, какого предела достигло искусство, показанное им Микеланджело на этом листе». Вскоре после этого Микеланджело уезжает в Рим, чтобы обсудить завершившийся неудачей проект гробницы папы Юлия II. Он больше не трудился в зале Большого совета. Нет никаких свидетельств того, что он хотя бы приступил к написанию фрески. Картон был утерян, но в бывшей резиденции графов Лестерских Холкэм-холл в Норфолке сохранилась отличная копия. Надо сказать, что до 80-х годов XX века здесь же хранилась записная книжка Леонардо, названная Лестерским кодексом.

*«Давид» Леонардо, 1504. Рисунок был сделан после создания «Давида» Микеланджело, но не со статуи*

Как отнесся Леонардо к этому соперничеству, нам неизвестно, но в сентябре или начале октября 1504 года он покинул Флоренцию. Хотя для отъезда имелись и другие причины, одной из них вполне могло стать и то, что Синьория

предложила расписать вторую стену зала Большого совета Микеланджело. Возможно, это было простым бегством. Леонардо уже завершил собственный картон – в конце июля 1504 года, получив последнюю сумму от Синьории. Вплоть до начала 1505 года он не приступал к росписи Палаццо Веккио. Леонардо никогда не стремился к открытой конфронтации: он всегда уклонялся или уходил от конфликта или прямой конфронтации. В этом он был полной противоположностью второму гиганту Ренессанса: Микеланджело всегда был готов к битве. Он уже пришел, но обнаружил, что противника нет.

Примерно в то же время Леонардо записывает свои мысли по поводу изображения чрезмерно мускулистых торсов: «Ты не должен делать все мышцы тела слишком заметными, если только конечности, к которым они принадлежат, не напряжены в великой силе или работе… Если же ты сделаешь иначе, у тебя получится мешок с орехами, а не человеческая фигура».

Вполне возможно, что это впечатление от картона Микеланджело. Ту же идею Леонардо повторяет в другой записной книжке: тело не должно напоминать «пучок редиски» или «мешок орехов».[702] Ему нравится эта фраза: *«Un saco di noce…»* Он представляет, как произнесет ее и все вокруг будут смеяться. Остроумие всегда было его оружием, и куда более эффективным, чем откровенные оскорбления, к которым прибегнул Микеланджело в тот день у моста Санта-Тринита.

Все это позволяет предположить, что поздние анатомические рисунки Леонардо были сделаны под влиянием Микеланджело. В Виндзорской коллекции сохранился небольшой эскиз, напоминающий «Давида», – на языке искусствоведов это «после “Давида”».[703] Это единственный сохранившийся рисунок Леонардо, связанный с современным ему произведением искусства. Несмотря на все обиды и непонимание, Леонардо всегда остается художником в высшем смысле этого слова. Он всегда думает, чему можно научиться у противника.

# Смерть и путешествие

Жизнь Флоренции не ограничивалась великими художественными событиями – созданием картона «Битвы при Ангиари», установкой мраморного гиганта на площади Синьории, написанием «Моны Лизы». Жизнь шла своим чередом, и свидетельство тому – список домашних расходов Леонардо за четыре дня мая 1504 года, составленный твердой рукой *«Tommaso mio famiglio»* – «моего слуги Томмазо», известного нам под именем Зороастро. Заголовок гласит: «В утро дня святого Зиновия, 25 мая 1504, я получил от Леонардо Винчи 15 золотых дукатов и начал их тратить».[704]

В первый день, субботу, Томмазо истратил примерно 200 сольди (10 лир или 2 … дуката), из которых 62 сольди ушли некой «моне Маргарите», которая во всех записях каким-то образом связана с лошадьми *(«di cavali mona Margarita»)*, и 20 сольди были потрачены на «починку кольца». Некоторая сумма была уплачена цирюльнику, выплачен долг банку, приобретен бархат, а оставшиеся деньги Томмазо потратил на еду – купил яйца, вино, хлеб, мясо, ягоды, грибы, салат, фрукты, куропатку, муку. Суббота – это день больших трат. Возможно, в студии Леонардо затевалась какая-то вечеринка, потому что в следующие три дня Томмазо покупал только основные продукты: хлеб, вино, мясо, суп и фрукты. Дневные расходы на хлеб и вино не меняются (обычно 6 и 9 сольди соответственно). Отсюда можно сделать вывод о том, что на питание своих помощников Леонардо тратил примерно 12 лир в неделю. Тот факт, что каждый день приобреталось мясо, еще не говорит о пристрастиях Леонардо. Он никогда не настаивал, чтобы его домашние были такими же вегетарианцами, как и он сам. Как пишет Шипионе Аммирато, Томмазо тоже был вегетарианцем: «Он в жизни не убил беспричинно даже блохи. Он предпочитал одеваться в лен, чтобы не носить на себе ничего мертвого».

Таких счетов на листе три. Четвертый написан рукой Леонардо: «Чтобы сделать большой канал, нужно сделать малый и пустить по нему воду», а дальше – «Вот как должны быть установлены сваи». Рядом Леонардо набросал сангиной небольшую карту Арно. Описание домашних расходов соседствует с планами изменения течения реки Арно, относящимися к 1503–1504 годам.

Другой список расходов, написанный рукой Леонардо, относится к тому же времени. В нем мы видим «перечный хлеб», угрей, абрикосы, а также две дюжины лент, меч и нож и

небольшой крест, купленный у человека по имени Паоло. Сохранилась запись еще об одном визите к цирюльнику, а также упоминание о любопытном предмете: *«per dire la ventura: 6 soldi»*. [705] То, что человек, столь враждебно относившийся к любым суевериям, потратил довольно значительную сумму на «предсказание судьбы», просто удивительно. Что же он хотел узнать о собственной судьбе?

Дальнейшие расчеты мы находим на листе из Атлантического кодекса:[706]

> «В утро дня святого Петра, 29 июня 1504, я взял 10 дукатов, из которых я дал один моему слуге Томмазо потратить…
>
> В понедельник утром [1 июля] 1 флорин Салаи потратить на дом…
>
> В утро пятницы 19 июля у меня осталось 8 флоринов и 22 в денежном ящике…
>
> В пятницу 9 августа 1504 я взял 10 дукатов из денежного ящика…»

И на той же странице, между мелкими расходами, Леонардо делает запись о смерти отца:

> «В среду в 7-м часу сер Пьеро да Винчи умер, в 9-й день июля 1504-го».

Более развернутая запись находится на другом листе: «В 9-й день июля 1504, среду, в 7-м часу умер сер Пьеро да Винчи, нотариус палаццо дель Подеста, мой отец, в 7-м часу. Ему было восемьдесят лет, оставив десятерых сыновей и двух дочерей».[707] Тон записи более официален, но мы снова обращаем внимание на пунктуальность и повторения, с которыми сталкивались уже в записи о смерти Катерины, сделанной десятью годами раньше. Эмоции сублимируются в мелкие детали. Здесь мы сталкиваемся не просто с повтором, но с ошибкой: 9 июля 1504 года была не среда, а вторник. Дни смешались в уме Леонардо. Кроме того, к моменту смерти серу Пьеро еще не было восьмидесяти лет. Он умер в семьдесят восемь, что доказывает дата его рождения, записанная Антонио да Винчи в семейной книге, а Антонио вряд ли ошибался.

Отношения Леонардо с отцом были весьма сложны и противоречивы. Нам вряд ли удастся найти ответы на наши вопросы, потому что нам недостает свидетельств. Да и сам Леонардо вряд ли мог разобраться в этом, поскольку между отцом

и сыном всегда существует дистанция, которую бывает очень сложно преодолеть. «Оставив десятерых сыновей и двух дочерей», – пишет Леонардо, включая себя в этот список. Но очень скоро он узнает, что только ему отец по завещанию ничего не оставил: последний удар.

Сохранился небольшой фрагмент рукописи Леонардо, говорящий о разладе между отцом и сыном. Прочитаем вступительную фразу из недатированного письма Леонардо, по всей видимости написанного незадолго до смерти отца: «Дражайший отец, в последний день последнего месяца я получил письмо, которое вы мне написали и которое на короткий срок наполнило меня радостью и печалью: радостью оттого, что я узнал из него, что вы благополучны, за что я благодарю Бога, и печалью из-за ваших тревог…»[708] Письмо не просто официально: оно читается как сочинение: Леонардо умело использует вводные предложения, красиво описывает свои чувства радости и печали. Тон письма уважителен, но чувствуется, что Леонардо нелегко писать «нормальным» образом, слева направо. На какое-то мгновение он становится тем сыном, каким его всегда хотел видеть сер Пьеро… Но письмо не было закончено и так и осталось среди бумаг Леонардо. На обороте он нарисовал эскиз крыла летательного аппарата.

Завершим рассказ фрагментом другого письма Леонардо, которое он написал одному из своих сводных братьев, скорее всего Доменико да Винчи, поздравляя его с рождением сына. «Мой возлюбленный брат, – достаточно тепло начинает Леонардо, – я слышал, что у тебя появился наследник, и очень рад этому». Но затем он удивляется, почему «ты так рад тому, что создал себе смертельного врага, всем своим сердцем желающего свободы, обрести которую он сможет только после твоей смерти».[709] Возможно, письмо было совершенно шутливым – ведь Леонардо более чем на тридцать лет старше Доменико. Но юмор Леонардо был черным: оскорбленный и озлобленный сын, страдающий под отцовским ярмом, и «свободу» приносит ему только смерть отца.

Списки расходов и памятные записки продолжаются весь август. В мастерской появляется новый ученик: «В субботу утром, 3 августа 1504, Якопо Германец пришел жить со мной в доме и согласился со мной, что я должен получать с него один карлино в день».[710] В августе были получены известия о том, что предложенный Леонардо проект изменения русла Арно в районе Пизы начал осуществляться. Синьория окончательно утвердила проект 20 августа 1504 года: работы начались немедленно, о чем

22 августа пишет в своем дневнике Лука Ландуччи. Как мы уже знаем, проект завершился катастрофой. Работы обошлись Синьории в 7000 дукатов, 80 человек погибли, и в середине октября работы были прекращены.

Где же был Леонардо, когда на Пизанской равнине произошла эта катастрофа – катастрофа, к которой мог быть причастен и он? По-видимому, его не было в городе. Из датированных записей мы узнаем, что в середине октября 1504 года он находился в Пьомбино, а по пути заехал в Винчи, где провел некоторое время со своим дядей, Франческо. Как уже говорилось ранее, отъезд Леонардо из Флоренции совпал с решением Синьории пригласить Микеланджело для росписи второй стены зала Большого совета. 22 сентября это решение было окончательно подтверждено официальным предоставлением Микеланджело студии в больнице Сант-Онофрио.

Незадолго до отъезда из Флоренции, в сентябре или октябре 1504 года, Леонардо составил последний, и самый полный, каталог своих книг. Список занял два листа и ныне находится в Мадридском кодексе II.[711] Самый длинный озаглавлен *«Richordo de libri ch'io lasscio serati nel cassone»* – «Список книг, которые я оставляю запертыми в большом сундуке». Короткий список озаглавлен иначе: *«In cassa al monasterio»* – «В сундуке в монастыре», по-видимому в Санта-Мария-Новелла. Всего в обоих списках 116 книг. Еще на одном листе 50 книг поделено по размеру и типу:

25 малых книг
2 большие книги
16 очень больших книг
6 книг на пергаменте
1 книга, переплетенная в зеленую замшу.

Похоже, в этом списке речь идет о рукописях, а не о печатных книгах (слово *libro* использовалось для обозначения и того и другого). «6 книг на пергаменте» вполне могут быть манускриптами, так как пергамент (растянутая кожа теленка или ягненка) не использовался для печати. Вполне возможно, что это каталог собственных записных книжек и рукописей Леонардо 1504 года. В то же время этот список может быть подразделом библиотечного каталога, из чего можно сделать вывод о том, что половина из 116 книг Леонардо являлась рукописными кодексами. Например, *«Vita civile di matteo palmieri»* почти наверняка рукопись: первое печатное издание *«Della vita civile»* Пальмьери было осуществлено только в 1529 году. *«Libro di chavalli scizati per cartone»* – это явно альбом с эскизами лошадей

для картона «Битвы при Ангиари». *«Libro di mia vocaboli»* («мой словарь») – это Кодекс Тривульцио, а *«Libro di notomia»* («Книга по анатомии») вполне может быть собственной рукописью Леонардо (вспомните запись от 1508 года: «Переплел свои книги по анатомии»).

Мадридский список книг дает нам представление о круге интересов Леонардо. Некоторые пункты не встречались в более раннем списке, находящемся в Атлантическом кодексе от 1492 года. Вот эти книги:

• *batista alberti in architettura* – книга Альберти *De re aedificatoria*, впервые опубликованная во Флоренции в 1485 году;

• *isopo illingia francosa* – басни Эзопа на французском языке, по-видимому *Les Fables de Esope* (Лион, 1484). Интересно, что Леонардо изучил французский язык, вероятнее всего, во время общения с французами в Милане в 1499 году;

• *gallea de matti* – «Корабль дураков» Себастьяна Брандта. Итальянские издания этой книги неизвестны, так что речь тоже может идти о рукописи или об одном из французских изданий, осуществленных в Париже в 1479–1479 годах;

• *sonetti di meser guaspari bisconti* – сонеты Гаспаре Висконти, придворного поэта Сфорца, друга Браманте и, возможно, Леонардо. По-видимому, речь идет о книге *Rithmi*, изданной в 1493 году;

• *arismetricha di maestro luca* – книга Пачьоли *Summa arithmetica*, приобретенная Леонардо за 119 сольди в 1494 году;

• *franco da siena* – по-видимому, речь идет о книге сиенского архитектора Франческо ди Джорджо Мартини, с которым Леонардо был знаком в Милане. Скорее всего, в библиотеке Леонардо находилась рукописная копия его *Trattato di architettura*, ныне хранящаяся в Лаврентианской библиотеке во Флоренции. На рукописи сохранились пометки Леонардо;

• *libro danticaglie* – «Книга древностей». Возможно, речь идет о загадочной книге *Antiquarie prospetiche Romane*, посвященной Леонардо в конце 90-х годов XV века. Впрочем, эта книга вполне может быть творением друга Леонардо Бернардо Ручеллаи *De urbe Roma* (1471).

Обращает на себя внимание и то, что в библиотеке Леонардо представлено все больше мирских книг, которые читались для удовольствия и отдыха. У Леонардо были: романтическая поэма Луки Пульчи *Ciriffo calvaneo* (Венеция, 1479); романы *Attila flagellum dei*, приписываемый Николе да Касола (Венеция, 1491), и *Guerino meschino* Андреа да Барберино (Падуя, 1473); *Il novellino*

Мазуччо Салернитано (Неаполь, 1476); а также любопытная эротическая поэма *Geta e Birria* Гиго Брунеллески и сера Доменико да Прато (Флоренция, 1476).

Переписав и упаковав все книги, Леонардо уезжает из Флоренции и направляется в Винчи, что совершенно естественно после смерти сера Пьеро. Кроме того, 12 августа его дядя Франческо составил собственное завещание, в котором оставлял Леонардо некоторую собственность в районе Винчи. Этот поступок, несомненно, продиктован тем, что сер Пьеро обошел сына в своем завещании. В то же время завещание Франческо противоречило соглашению между ним и сером Пьеро, составленному в 1492 году. По этому соглашению «после жизни Франческо все его имущество отойдет серу Пьеро и его детям» (подразумевались, естественно, только законнорожденные дети). Завещание Франческо не сохранилось, но из более поздних документов (умер Франческо в 1507 году) мы узнаем, что Леонардо получил в наследство собственность, называемую Иль Ботро, что означает «лощина». Возможно, именно это место и обозначено на карте из Виндзорской коллекции между двумя реками (см. ранее). Там имелось два строения и участок земли, который «приносил 16 стай зерна». К северу от участка находилась *lecceto* – роща каменных дубов. Упомянуты также собственники соседних участков: одно из имен *«ser piero»*, что говорит о том, что карта не могла быть составлена позднее 1504 года. Местный историк, Ренцо Кьянчи, определил, что на карте изображено местечко Фора ди Серравалле, находящееся в четырех милях к востоку от Винчи.[712]

Небольшой эскиз холмов Монтальбано, по-видимому, был сделан как раз в это время вместе с рисунком масляного пресса из Винчи – *«Molino della doccia di Vinci»*, который мы с вами рассматривали раньше. Попытка использования пресса для отжима оливок для приготовления красок может быть связана с работой над фреской «Битва при Ангиари», которую скоро предстояло переносить на стену зала Большого совета и для которой потребовалось бы довольно много красок.[713]

Из Винчи Леонардо направляется в Пьомбино, где уже бывал двумя годами ранее по поручению Борджиа. Теперь городом правил дружественно настроенный к Флоренции Якопо д'Аппиано. Из датированной записи мы узнаем, что Леонардо находился «в замке» Пьомбино 20 октября. В другой читаем: «В День Всех Святых [1 ноября] 1504 года я сделал перед правителем Пьомбино эту демонстрацию». Леонардо не пишет, в чем заключалась «демонстрация». Возможно, речь идет о «методе

осушения болот Пьомбино», о котором говорится на листе из Атлантического кодекса.[714] В тот же день Леонардо делает такую очаровательную запись: «1504 года в Пьомбино в День Всех Святых, когда солнце садилось, я увидел зеленые тени, образованные канатами, мачтами и ноками рея на белой поверхности стены. Это произошло потому, что поверхность стены окрасилась не солнечным светом, но цветом моря напротив нее».[715]

Наступил ноябрь с привычными штормами. Много лет спустя Леонардо вспоминал море в Пьомбино:

> *De venti di Piombino a Piombino*
> *Ritrosi di venti e di pioggia con*
> *Rami e alberi misti coll'aria.*
> *Votamenti dell'acqua che piove nelle barche.*
>
> (О ветрах, которые дуют из Пьомбино, к Пьомбино. Вихри ветра и дождя, вместе с сучьями и деревьями, смешанными в воздухе. Выкачивание дождевой воды из лодок.[716])

Эта компактная запись явно была сделана по воспоминаниям о виденном. Так и видишь одинокую фигуру на берегу под проливным дождем, наблюдающую за волнами и за тем, как рыбаки вычерпывают воду из своих лодок.

К концу ноября Леонардо снова оказывается во Флоренции. Мы обнаруживаем его занятым старинной математической задачей о квадратуре круга (Леонардо пытается сконструировать круг и квадрат, одинаковые по площади, что математически невозможно сделать из-за неопределенной природы числа $\pi$). Вечером он записывает: «Вечером дня святого Андрея [30 ноября] я завершил квадрирование круга, и свет кончился, и ночь, и бумага, на которой я писал; это было закончено в конце часа».[717] Лампа тускнеет, приближается рассвет, но завершение, как всегда, оказалось временным.

# «Битва при Ангиари» (ii)

В декабре 1504 года, после четырехмесячной работы, Леонардо приступает к самому ответственному этапу работы – перенесению фрески с картона на стену зала Большого совета. 31 декабря отдел работ Палаццо Веккьо оплачивает поставку гвоздей и ткани, доставленных в том месяце для «закрывания окна, где работает Леонардо да Винчи», а также за воск, губки и терпентин, чтобы «покрыть окна воском». 28 февраля 1505 года выплачиваются деньги за железо, треножники и колеса, «чтобы сделать повозку (*carro*) Леонардо, то есть помост». Судя по всему, Леонардо вновь потребовались подвижные леса, подобные тем, что он построил в Санта-Мария-Новелла. Теперь такие же леса строили в зале Большого совета. Стоимость постройки составила примерно 100 лир, что зафиксировали кропотливые бухгалтеры. 14 марта была сделана такая запись: «Помост для картины Леонардо да Винчи, который строится в зале Большого совета, и все планки и доски, которые используются для его постройки, должны быть возвращены в управление по строительству, когда указанная картина будет закончена». Отсюда можно сделать вывод о том, что Леонардо вполне мог приступить к написанию фрески в конце февраля 1505 года – как раз в то время, когда он должен был завершить работу по условиям контракта.[718]

14 апреля у Леонардо появляется новый ученик: «1505. Во вторник вечером, 14 апреля, Лоренцо пришел жить со мной; он говорит, что ему 17 лет». Он немедленно приступает к работе, и уже 30 апреля ему были выплачены первые деньги: «Лоренцо ди Марко, подмастерье, за 3 … сеанса в зале Большого совета на картине, которую пишет Леонардо да Винчи».[719] Лоренцо получал 9 сольди в день. В том же месяце, когда работы шли полным ходом, «5 золотых флоринов» было выплачено «Феррандо Сианьоло, художнику, и Томмазо ди Джованни, который готовил краски». «Феррандо Испанец» – это таинственный художник, которому приписывают различные работы, написанные в стиле Леонардо, в том числе страстную «Мадонну с младенцем и ягненком» (галерея Брера, Милан), вольный вариант «Мадонны с веретенами» (частная коллекция), и даже «Леду» из галереи Уффици. По-видимому, речь идет о Фернандо (или Эрнандо) Яньесе де ла Альмедина, который после 1506 года появляется в Испании. Некоторые его работы, например «Крещение Господне» и «Оплакивание» в соборе города Куэнка, написаны под сильным влиянием Леонардо и Рафаэля.[720] Вторым упомянут Томмазо ди Джованни, наш старый знакомец Зороастро. В последующих

платежных документах его называют Леонардовым *garzone*, и столь низкий статус объясняется небольшой причитающейся ему суммой.

Кроме Лоренцо, Фернандо и Томмазо Леонардо помогал некий Рафаэлло ди Бьяджио, художник, выполнявший совсем черновую работу, поскольку платили ему всего 2 сольди в день. Аноним Гаддиано называет еще одно имя, которое не встречается в платежных документах, «Иль Риччио Фиорентино, который живет у ворот делла +» (то есть у ворот Порта-алла-Кроче). По-видимому, это тот же самый «Риччио, золотых дел мастер», который в январе 1504 года входил в состав комитета по установке «Давида». Не встречается в платежных документах и имя Салаи, который почти наверняка должен был участвовать в работах. Вот такой была команда Леонардо.

В драматической записи, озаглавленной «В пятницу в июне в 13-м часу», Леонардо пишет:

> «6 июня 1505-го, в пятницу, при ударе 13-го часа [примерно 9:30 утра], я начал писать в палаццо. В тот момент, когда я взялся за кисть, погода изменилась к худшему и начал звонить колокол в суде. Картон ослабел. Вода пролилась из кувшина, потому что в нем была трещина. И неожиданно погода ухудшилась, и дождь шел до ночи. И было темно, как ночью».[721]

Эта апокалиптическая картина, как всегда, неясна. Когда Леонардо говорит, что он «начал писать», или, если быть более точным, «наносить краски» (*colorire)*, имеет ли он в виду, что просто начал обычную дневную работу, или это был первый день, когда он приступил к раскрашиванию фигур? И что он имеет в виду под словами *«il cartone straccò»*? Глагол *straccare* означает «устать», или «износиться», или «стать ветхим». В данном контексте можно предположить, что бумага провисла. Как все это связано с кардинальным изменением погоды? Может быть, это плохое предзнаменование – буря, звон колокола, неприятности в студии? Или внезапный порыв ветра проник через закрытое окно зала Большого совета, выбил картон из рамы и разбил кувшин с водой?

Время идет, работа продвигается медленно. В Синьории недовольны лишними расходами. Вазари так рассказывает об этом проекте:

> «Говорят, что однажды, когда он пришел в банк за своим содержанием, которое он ежемесячно получал от Пьеро Содерини, кассир хотел выдать ему несколько

кульков с грошами, он, однако, не пожелал их брать, заявив: «Я не грошовый живописец». Когда же Пьеро Содерини однажды обвинил его в недобросовестности и против него поднялся ропот, Леонардо постарался занять денег у своих друзей и пошел их возвращать, но Пьеро не пожелал их брать».

Вспышка ярости напоминает нам скандал в Милане, когда Леонардо выбежал из комнат герцогини. Впрочем, подобные вспышки были нехарактерны для художника, который всегда старался держать свои эмоции под контролем.

Судя по всему, анекдот Вазари имел под собой основания. Последняя запись о выплате Леонардо датируется 31 октября 1505 года, хотя работы должны были продолжаться до следующего мая, когда Леонардо наконец-то получил от Синьории разрешение покинуть Флоренцию.

«Битва при Ангиари», вероятно, самая подробно документированная работа Леонардо. Материалов, с ней связанных, сохранилось больше, чем о «Мадонне в скалах». Документы эти связаны с реальным ходом работ, а не просто с выполнением контрактных обязательств. Мы знаем, какое количество бумаги было использовано для картона, сколько денег было уплачено за краски, сколько дерева пошло на постройку лесов, имена основных помощников и их жалованье и, может быть, даже точный день и час, когда он начал «колорировать» картину на стене зала Большого совета.

Единственное, чего мы не знаем, – это самой работы. Фреска так никогда и не была завершена. Написана была только большая центральная часть. Но она давным-давно исчезла. Сегодня мы не знаем даже, на какой стене зала она была написана. Ранее исследователи считали, что Леонардо работал на восточной стене, но сегодня более склоняются к западной. В любом случае, даже если от фрески что-нибудь сохранилось, все это скрыто под огромными фресками, написанными в начале 60-х годов XVI века не кем иным, как Джорджо Вазари. Трудно представить, чтобы Вазари стал писать поверх фрески Леонардо, находившейся в хорошем состоянии, так что возможны два варианта развития событий – пессимистический и оптимистический. Либо Вазари не увидел ничего, что заслуживало бы сохранения, либо он постарался защитить то, что осталось, прежде чем писать на стене собственную фреску.

Мы знаем, что фреска – или завершенный ее фрагмент – сохранилась в нескольких ранних копиях.[722] Существует

анонимная копия, написанная маслом на деревянной доске. Она называется Тавола Дориа и долгое время находилась в коллекции князя Дориа д'Ангри в Неаполе. На ней изображено драматическое столкновение людей и коней, напоминающее ранние эскизы Леонардо. На доске сохранились некоторые лакуны, пустые места, что свидетельствует о том, что копия действительно делалась с фрески. Картина сама по себе не очень хороша, но может в точности воспроизводить оригинал в незавершенном или поврежденном виде. Еще одна хорошая копия – это гравюра Лоренцо ди Заккиа, датированная 1558 годом. Она более детализирована, чем Тавола Дориа, но непонятно, откуда взялись эти детали. Возможно, гравюра создавалась по оригинальному картону, но сам Заккиа пишет о том, что гравюра была сделана с «доски, написанной Леонардо» (*ex tabella propria Leonardi Vincii manu picta)*. Возможно, это еще один вариант Тавола Дориа, которую Заккиа ошибочно принял за работу самого Леонардо. Если это так, то дополнительные детали и заполненные лакуны принадлежат воображению самого гравера, а не реальным фрагментам оригинальной фрески.

Большинство деталей с гравюры Заккиа мы видим также на великолепной акварели, приписываемой Рубенсу и хранящейся ныне в Лувре. Акварель написана поверх более раннего рисунка. Под добавлениями Рубенса, сделанными в 1603 году, – акварельные краски, свинцовые белила, приклеенное расширение в правой части листа, – находится итальянский рисунок, относящийся к середине XVI века, созданный практически одновременно с гравюрой Заккиа. Хотя Рубенс, родившийся в 1577 году, не мог видеть оригинальную фреску, ему удалось великолепно передать жестокость битвы. Семь фигур – четверо на конях, трое на земле – сплелись в смертельной схватке. В вершине пирамидальной композиции сошлись два меча. Необычный, скорчившийся всадник в левой части картины (Франческо Пиччинино, сын миланского кондотьера) изображен с атрибутами Марса на доспехах. Судя по всему, так Рубенс хотел изобразить архетип – универсального солдата.

Сохранились свидетельства о том, что при написании «Битвы при Ангиари» возникли те же технические проблемы, что и в «Тайной вечере». И проявились они довольно быстро. Антонио Билли в 1520 году говорит о фреске как об исчезнувшей:

> «Он сделал… картон, изображающий войны флорентийцев, когда они победили Никколо Пиччинино, капитана герцога Миланского. Он начал работать с него в Зале Совета, используя средство, которое не прилипало

*(materia che non serrava)*, и так она осталась незаконченной. Говорили, что причиной этого было то, что его обманули относительно льняного масла, им использованного, которое было старым и испорченным».

Если Билли прав, то в том, что мы потеряли великое произведение искусства, следует винить бакалейщика Франческо Нути, которому 31 августа 1505 года было уплачено за «8 фунтов льняного масла, поставленного Леонардо да Винчи для картины». [723]

В 40-х годах XVI века фреска еще была видна. Аноним Гаддиано пишет о ней *«anchora hoggi si vede, et con vernice»*, и это может означать, что картина еще была видна, сохранившись под слоем лака. В 1549 году Антонио Франческо Дони советовал другу: «Поднимись по лестнице зала Большого совета и посмотри на группу коней и людей, на битву, написанную Леонардо да Винчи, и ты увидишь нечто чудесное».[724]

Фреска, еще видимая и «чудесная» в 1549 году, должна была быть видна, когда двенадцатью годами позже Вазари приступил к реставрации зала. Возможно, она и сейчас есть. Но, чтобы найти утерянную роспись, сначала нужно определить стену. В документах указывается, что фреска находилась сбоку от трибуны – места, где сидели синьоры и гонфалоньер во время заседания совета. Но свидетельства очень противоречивы, и мы не знаем точно, где находилась трибуна.[725]

В 1974 году американский ученый Г. Трэверс Ньютон, используя Термовидение (инфракрасная система Видикон, с суперохлаждением жидким азотом), проверял стены зала.[726] Аппарат дал возможность получить «термальную карту» материалов, находящихся под поверхностью краски (различные материалы поглощают и испускают тепло с разной скоростью). Первые находки впечатляли. На восточной стене были обнаружены только обычные архитектурные элементы. А вот на западной, под фресками Вазари, было обнаружено то, что Ньютон назвал «аномальным слоем». То же подтвердило и ультразвуковое исследование плотности красочного слоя. В 1974 году удалось «прочесть» слой толщиной примерно 10 сантиметров. После исследований было установлено, что «аномальный слой» занимает площадь примерно 23 метра шириной и 4,5 метра шириной. Затем с обеих стен были взяты образцы. На восточной стене обнаружилась обычная последовательность слоев, чего и следовало ожидать. Ученые обнаружили поверхностный слой гипса, внутренний слой штукатурки и несущую стену. Были обнаружены также следы краски, связанные с нанесением

предварительного рисунка. То же самое было обнаружено и на западной стене выше и ниже «аномального слоя». А вот на площади «аномального слоя» картина оказалась иной. На всех образцах под росписью Вазари ученые обнаружили слой красного пигмента, а на некоторых образцах поверх красного пигмента имелись следы других пигментов. Такие пигменты Леонардо использовал в «Тайной вечере» – в частности, зеленый карбонат меди, рецепт которого он приводит в «Суждениях об искусстве». Кроме того, была обнаружена голубая смальта, аналогичная использованной в «Мадонне в скалах». Ученые обнаружили также лазурит, не применявшийся для обычных фресок. Отсюда можно сделать вывод о том, что «аномальный слой» не является обычной фреской.

Подобные исследования открывают интересные возможности, хотя не все ученые принимают выводы Ньютона. В настоящее время исследования не ведутся. Любые дальнейшие работы связаны с уничтожением фрески Вазари, быть может, только ради того, чтобы обнаружить под ней гигантское пятно. Флорентийская советница Роза ди Джорджо заявила в 2000 году: «Вазари, может быть, и не Леонардо, но он все же Вазари».[727] Ведутся разговоры об использовании «георадара», разработанного НАСА для создания карт подземных поверхностей. Этот аппарат уже используют археологи для составления карт, прежде чем приступать к раскопкам. Но пока не установлено, можно ли с его помощью обнаружить пигменты на плоской поверхности.

Тем временем Маурицио Серачини, чьи исследования «Поклонения волхвов» вызвали весьма противоречивые оценки, продолжает изучать восточную стену[728] и крохотный зеленый флаг, являющийся незначащей деталью фрески Вазари. На нем через бинокль можно рассмотреть маленькую надпись – два слова, высотой всего в дюйм. Слова написаны белой краской. Проведенный Серачини химический анализ говорит о том, что эта краска является современницей самой фрески. Значит, слова были написаны Вазари. И они гласят: *«Cerca Trova»* – «Ищите, и обрящете».

# Душа птицы

*Птица – действующий по математическим законам инструмент, сделать который в человеческой власти со всеми движениями его, но не со столькими же возможностями; но имеет перевес она только в отношении возможности поддерживать равновесие. Потому скажем, что этому построенному человеком инструменту не хватает лишь души птицы, которая должна быть скопирована с души человека.*

*Атлантический кодекс, лист 161r-a*

В 1505 году Леонардо вновь задумался о полете человека. Небольшая записная книжка испещрена записями и схемами. Это самый полный и глубокий текст, посвященный проблеме полета. После всех перипетий, связанных с клептоманом, графом Либри, эта книжка осталась в Королевской библиотеке Турина и теперь называется Туринским кодексом. Именно здесь мы находим знаменитое предсказание, причем на двух страницах, в слегка измененной форме: «Большая птица первый начнет полет со спины исполинского лебедя, наполняя вселенную изумлением, наполняя молвой о себе все писания, – вечной славой гнезду, где она родилась».[729] «Большая птица» – это, несомненно, летательный аппарат Леонардо. На тщательно проработанных рисунках мы видим его отдельные части (к примеру, вращающиеся сочленения крыльев на листах 16–17), но полной схемы нет нигде – по-видимому, из соображений секретности.

Судя по предсказанию, Леонардо планировал проверить летательный аппарат на вершине горы Монте-Чечери возле Фьезоле неподалеку от Флоренции. Он называет ее «Чечеро», что на старофлорентийском диалекте означало «лебедь». Игра слов характерна для Леонардо: это хорошее предзнаменование, символичная связь. Запись, датированная 14 марта 1505 года, рассказывает о том, как он смотрел в небо на дороге, ведущей во Фьезоле: «…*cortone*, хищная птица, которую видел я на пути в Барбиги около Фьезоле в 5-м году 14 марта».[730] Эта запись

говорит о том, что проверочный полет «большой птицы» был более чем реален. Любопытно, что нигде не сохранилось записи о самом событии. Ни один историк и современник Леонардо не упоминает об этом. Либо художник тщательно хранил свой секрет, либо этого так и не произошло.

Джироламо Кардано в своей книге *De subtilitate* (1550) утверждает, что Леонардо был «выдающимся человеком», который пытался летать, «но тщетно» – *tentavit et frustra*. Если Леонардо – или, к примеру, Зороастро – пытался взлететь с Монте-Чечери в начале 1505 года, мы должны признать, что попытка увенчалась неудачей. И тогда иной смысл приобретает другая страница из Туринского кодекса, озаглавленная *«Per fugire il pericolo della ruina»* – «Как избежать опасностей разрушения»:

> «Разрушение такой птицы может произойти двумя способами. Во-первых, птица может разбиться. Второй случай может произойти, если птица повернется на бок или почти на бок, потому что она всегда должна спускаться под очень пологим углом и почти точно уравновешиваться относительно центра. Названная птица должна при помощи ветра подниматься на большую высоту, и в этом будет ее безопасность, потому что даже в случае, если б ее постигли все ранее названные опрокидывания, у нее есть время вернуться в положение равновесия, члены ее были большой стойкости, способные упомянутыми выше средствами противостоять стремительности и импульсу спуска – связками из прочной дубленой кожи и веревочными сухожилиями из прочнейшего сырцового шелка. И пусть никто не возится с железным материалом, потому что последний быстро ломается на изгибах или изнашивается, почему и не следует с ним путаться».[731]

В этом описании мы почти физически ощущаем творение Леонардо, его математическую машину-птицу: мы слышим скрипение кожи, чувствуем ветер, бьющий в лицо, испытываем на себе «стремительность» спуска. На ум приходит более ранний текст, связанный с возможностью полета: «Человек с помощью больших искусственных крыльев может преодолеть сопротивление воздуха». Этот текст сопровождается изображением парашюта.

Туринский кодекс представляет собой не просто записи, связанные с созданием летательного аппарата. Леонардо всесторонне изучает свою модель – птицу. Он делает множество записей по аэродинамике и физиологии птиц. Мы видим массу

небольших набросков – схематичных, но очень точных. Это настоящие орнитологические пиктограммы. Туринский кодекс – настоящая поэма о птице и о ее полете. И все это пишет Леонардо в то же самое время, когда и знаменитое воспоминание о коршуне, начинающееся словами: «Я так подробно писал о коршуне потому, что он – моя судьба».

Птицы из Туринского кодекса, воспоминание о коршуне, попытка полета с вершины Лебединой горы, – все это соединяется в странный и неуловимый талисман Леонардо, «Леду и лебедя». Картина эта совершенно неуловима. Она почти не существует. Нет картины, которую можно было бы так назвать. Это одна из тех загадочных работ Леонардо, которые существовали только до и после – в различных подготовительных эскизах, сделанных рукой художника, и в завершенных картинах, принадлежащих кисти совсем других людей. Некоторые такие картины отличаются очень высоким качеством. Они вполне могли быть написаны под руководством Леонардо. Близкое сходство между ними говорит о том, что они были списаны с утраченного оригинала, но мы не можем с уверенностью сказать, был ли этот оригинал настоящей картиной или только полномасштабным картоном. Аноним Гаддиано включает *«una Leda»* в список работ Леонардо, но он (или кто-то другой) зачеркивает эти слова. Вазари вообще не упоминает о «Леде». Дж. П. Ломаццо был уверен в существовании подлинной Леонардовой «Леды». Он пишет о том, что *«la Leda ignuda»* («обнаженная Леда») являлась одной из немногих действительно законченных работ Леонардо. Но в отношении Ломаццо никогда нельзя быть ни в чем абсолютно уверенным. Он вполне мог говорить об одной из студийных версий или копий. В художественной коллекции французских королей была «Леда», приписываемая Леонардо, но она исчезла из каталогов в конце XVII века. Легенда гласит, что от картины, по причине ее аморальности, избавилась мадам Ментенон.

Все картины – самого Леонардо, если она существовала, а также копии и студийные версии – относились к более позднему периоду, но сама идея зародилась именно в это время. Самые ранние наброски мы находим на листе, где изображен конь для «Битвы при Ангиари», а лист этот датируется 1504 годом.[732] На рисунке нет лебедя, но среди росчерков можно явно различить двух младенцев, вылупляющихся из яиц. Такие наброски стали материалом для двух более законченных рисунков. Один из них хранится в коллекции герцога Девонширского в Четсуорте, другой – в музее Бойманс, в Роттердаме. На обоих рисунках

присутствуют все мифологические элементы: нежный лебедь, пышнотелая девушка, вылупляющиеся дети, разнообразная растительность. Стиль рисунков говорит о значительном влиянии Микеланджело – особенно сильно это чувствуется в рисунке из Четсуорта.

На всех рисунках Леда показана коленопреклоненной (*Leda inginocchiata*), в классической позе Венеры. Возможно, это самый ранний замысел художника, хотя практически в то же самое время на живописных работах появляется и стоящая Леда (*Leda stante*). Картины, на которой Леда была бы изображена в той же позе, что и на рисунках из Четсуорта и Роттердама, не существует, но в Туринском кодексе мы находим небольшой набросок, вновь соседствующий с набросками для «Битвы при Ангиари». Утерянный картон с изображением стоящей Леды копировал Рафаэль. По-видимому, это произошло во время пребывания художника во Флоренции в 1505–1506 годах. В это время Рафаэль мог встречаться с Леонардо. Портрет Маддалены Дони, написанный Рафаэлем, во многом напоминает «Мону Лизу». Позднее картон, изображающий Леду, принадлежал Помпео Леони, что явствует из описи его имущества, составленной в 1614 году. В документе значится «картон 2 локтя высотой» – то есть полноразмерный, – «изображающий стоящую Леду и лебедя, который приникнул к ней, в густой траве, где резвятся купидоны».[733] За исключением неверного названия резвящихся детей, перед нами абсолютно точное описание утерянного картона.

*«Леда и лебедь», Четсуорт, 1504–1506*

Нам неизвестно, кто именно (если такой человек вообще существовал) заказал картину. Возможно, идея ее создания возникла у Леонардо, когда он обдумывал заказ Изабеллы д'Эсте. Маркиза уже получила от Мантеньи и Перуджино картины на классические мифологические сюжеты. Возможно, заказчиком картины был флорентийский покровитель Леонардо – богатый банкир Антонио Сеньи. Вазари называет его другом Леонардо и большим любителем Античности. Для него Леонардо сделал великолепный рисунок Нептуна в его колеснице.[734] О том, что в тот период Леонардо испытывал сильный интерес к Античности, говорит и картина с изображением Вакха, о которой упоминается в письмах герцога Феррарского Альфонсо д'Эсте, брата Изабеллы, к одному из своих деловых агентов. Письма были написаны в

апреле 1505 года. Герцог пишет о своем желании приобрести картину, но узнает, что она уже обещана Жоржу д'Амбуазу, кардиналу Руана. Та же картина упоминается в латинском стихотворении анонимного феррарского поэта, возможно, Флавио Антонио Джиральди. Судя по этим высказываниям, речь идет о завершенной работе, а не просто о замысле. Чуть позже мы с вами еще поговорим о ней.[735]

Классический миф о том, как Юпитер, влюбившись в прекрасную Леду, спустился к ней в виде лебедя (одна из многочисленных подобных проделок любвеобильного бога), хорошо известен. Среди античных скульптур мы находим и весьма эротичные, где лебедь изображен между ног Леды. Картину Леонардо можно считать рискованной, но основной ее мотив – не эротика, но продолжение рода. Миф связан с плодородием и плодовитостью. Леонардо изображает пышную, крутобедрую женщину – и любовницу, и мать. Ее окружает фаллический тростник и буйно цветущие травы. За ней стоит суперфаллический бог-лебедь. Все распускается и цветет.

Платоники истолковывали легенду о Юпитере и Леде как аллегорию: божественный дух спускается в земной мир. Такая интерпретация связывает картину с интересом Леонардо к полету человека. Вспомните эпиграф этой главы. Леонардо стремится вдохнуть в человека то, чего не может дать ни одна технология, – «душу птицы». Этот текст датируется примерно 1505 годом. Тогда же появились первые рисунки Леды. И в то же время он записывает детское воспоминание о коршуне, который спустился в его колыбель. Странное поведение птицы, засунувшей хвост в рот младенца, можно истолковать как процесс наделения человека «душой птицы», необходимой для постижения тайны полета.

Страница из Туринского кодекса подводит итог изучению процесса полета. Записи Леонардо сопровождаются обычными эскизами птиц, но в записи слово «птица» («Если птица хочет быстро повернуть…» и т. д.) изменяется на определенное «ты», то есть на обращение к воображаемому слушателю, а слушателем собственных мыслей и рассуждений всегда был сам Леонардо. Он в своем воображении уже воспарил над землей:

> «Если дует северный ветер и ты скользишь над ветром и если в твоем прямом восхождении этот ветер угрожает перевернуть тебя, тогда ты можешь согнуть свое правое или левое крыло и, опустив крыло с внутренней стороны, ты продолжишь скругленное движение…»

В тексте на полях «птица» и «ты» перемежаются абсолютно естественным образом:

> «Птица, которая поднимается вверх, всегда держит крылья поверх ветра, и не бьет ими, и поднимается круговыми движениями. И если ты хочешь лететь на запад, не совершая движения крыльями, а ветер дует с севера, сделай прямое движение ниже ветра, а отраженное движение – выше ветра».[736]

Здесь мы уже имеем дело с «полетом разума» в буквальном смысле. В разуме, в словах своих Леонардо уже летает. И на этой же странице сквозь текст мы видим наброски – они уже были на странице, когда Леонардо решил записать свою мысль, – изображающие голову мужчины. Рассмотреть рисунок через рукописные строчки очень трудно, почти невозможно, но сильное лицо с крупным носом, со знакомой гривой длинных волос кажется мне очень похожим на портрет Леонардо, написанный одним из его учеников. Возможно, это единственный его портрет, созданный в годы величия – в годы создания «Моны Лизы», «Битвы при Ангиари» и «Леды», в годы Борджиа, Макиавелли и Микеланджело. Рисунок, по всей видимости, датируется 1505 годом – две датированные записи кодекса были сделаны в марте и апреле 1505 года. На нем Леонардо изображен в возрасте пятидесяти трех лет. Мы впервые видим его с бородой. Но образ, как всегда, едва уловимый: лицо наполовину закрыто строкой *«suprando la resistentia dellaria»* – «преодолевая сопротивление воздуха».

Покорение воздушной стихии всегда считают высшим проявлением духа человека Ренессанса, но полеты, о которых мечтал Леонардо, мало чем отличаются от более прозаичных полетов, с которыми знакомы все мы: полетов бегства, уклонения, нерешительности – полетов, которые гораздо ближе к исчезновению, чем к парению. Двадцатью годами раньше под рисунком летучей мыши Леонардо написал: «Животное, которое убегает из одного элемента в другой». Стремление к полету выдает постоянную неудовлетворенность, стремление укрыться от жизни, исполненной напряженности и соперничества, забыть об ужасах войны, не быть связанным с воинами, любителями искусства, богатыми заказчиками. Он всегда стремился бежать от всего этого, но, потерпев неудачу, чувствовал себя еще более скованным.

# Часть седьмая
# Возвращение в Милан
# 1506–1513

*Глаз, только открывшись, видит все звезды полусферы. Разум же постоянно рыщет с востока на запад.*

*Атлантический кодекс, лист 240v-a*

# Правитель

В конце мая 1506 года Леонардо наконец-то получил разрешение Синьории покинуть Флоренцию и отправиться в Милан. В документе, заверенном 30 мая, говорится о том, что Леонардо обязуется вернуться через три месяца, а в противном случае будет подвергнут штрафу в 150 флоринов. Гарантом возвращения выступает Леонардо Бонафе, суперинтендант Оспедале ди Санта-Мария-Нуова, где хранились сбережения художника. Бонафе можно назвать банковским менеджером Леонардо.[737] Такова была воля правительства Содерини. В любом случае Леонардо не вернулся во Флоренцию в течение пятнадцати месяцев, да и тогда приехал только из-за семейных дел.

Французский правитель Милана, Шарль д'Амбуаз, был рад вновь заполучить Леонардо. Однако реальной причиной отъезда художника были продолжающиеся споры из-за «Мадонны в скалах».

Эта картина с самого момента передачи братству Непорочного Зачатия в 1485 году стала предметом разногласий. Леонардо и Амброджио де Предис еще в 1492 году подавали жалобу на то, что братство неправильно рассчиталось с ними. Оригинальная картина (та, что хранится в Лувре) покинула Италию в 1493 году. По-видимому, она была куплена Лодовико Сфорца и подарена императору Максимилиану. Примерно в то же время Леонардо и де Предис (но преимущественно де Предис) начали работу над копией для братства. Вторая «Мадонна в скалах» (та, что хранится в Лондоне) была представлена братству еще до отъезда Леонардо из Милана в 1499 году или сразу после этого. Самой поздней датой представления картины заказчику можно считать 1502 год, поскольку в марте 1503 года де Предис подает новую жалобу, адресованную французскому королю Людовику XII, реальному властителю Милана. Де Предис снова пишет о том, что ему и Леонардо не выплатили причитающихся сумм. Король приказывает разобраться в этом деле судье, некоему Бернардино де Бусти. Дело тянулось три года, но в конце концов в апреле 1506 года решение было вынесено не в пользу художников. Судьи сочли центральную часть алтарного образа «незаконченной» – по крайней мере, так обычно истолковывалось слово *imperfetto*, хотя его же можно истолковать и как «недостаточно хорошей», то есть в картине было «слишком много Амброджио и недостаточно Леонардо». В любом случае Леонардо нужно было самому решить эту проблему. Совет приказал ему

завершить картину в течение двух лет.[738]

Судя по всему, обо всем этом Леонардо сообщил Амброджио де Предис, после чего Леонардо подал просьбу Синьории об отъезде из города, несмотря на работу, начатую в Палаццо Веккио. Флорентийские власти отлично понимали язык контрактов. Но Леонардо пустился в путь не только из-за этого. Им овладела обычная «охота к перемене мест». С того момента, когда он впервые отправился в Милан почти четверть века назад, в его жизни многое изменилось, но во многом второй отъезд напоминает первый. В 1482 году он оставил во Флоренции незаконченный шедевр – «Поклонение». Столь спешный отъезд, по-видимому, был связан с обвинениями в гомосексуализме. В 1506 году он оставляет незаконченной «Битву при Ангиари» и уезжает, столкнувшись с техническими проблемами написания фрески. Судя по всему, полет с Монте-Чечери также закончился неудачей. Словом, отъезд, как всегда, связан с испорченными отношениями, брошенной работой, нерешительностью. Это снова бегство.

В Ломбардию Леонардо возвращается с чувством облегчения, но на этот раз его статус гораздо выше. Он приехал по приглашению французских хозяев Милана. Судя по всему, Леонардо французы нравились. Он общался с ними еще в 1499 году и предлагал свои услуги графу Линьи. В 1501 году он написал «Мадонну с веретенами» для французского придворного, Флоримонда Робертера. Возможно, симпатия была связана и с тем, что французы ценили творчество Леонардо гораздо выше, чем итальянские покровители, отношения с которыми у художника складывались очень неровно. Король Людовик XII хотел даже перенести «Тайную вечерю» во Францию. Однако, как сухо замечает Вазари, «то обстоятельство, что она была написана на стене, отбило у его величества всякую охоту, и она осталась достоянием миланцев».

*«Портрет Шарля д'Амбуаза», Андреа Саларио, 1508*

Французский правитель Милана, Шарль д'Амбуаз граф де Шомон, принял Леонардо очень сердечно. Многие историки пишут о том, что граф был «таким же страстным поклонником Венеры, как и Вакха».[739] Д'Амбуазу было тридцать три года. Его портрет, написанный примерно в то же время Андреа Соларио, выглядит вполне по-леонардовски. Мы видим умное, сосредоточенное лицо с крупным носом: *un home sérieux*. Д'Амбуаз

был страстным поклонником Леонардо. Несколько месяцев спустя он написал: «Мы любили его еще до того, как встретились с ним лично, и теперь, когда мы находимся в его обществе и можем говорить по опыту о его различных талантах, мы истинно видим, что его имя, хотя и прославленное в живописи, не получило достаточного восхваления за многие другие дары, которыми он обладает».[740]

Леонардо был почетным гостем в замке, с залами которого у него было связано столько воспоминаний. Не раз он бывал здесь во времена Сфорца. В более позднем письме Леонардо интересуется собственностью в городе, «не желая более затруднять губернатора».[741] Судя по всему, Леонардо не хочет быть слишком тесно связанным с правителем города. Ему всегда нужна была личная свобода. Но сейчас Леонардо охвачен радостными предчувствиями. Он обсуждает новые грандиозные проекты. Д'Амбуаз собирается строить летнюю виллу за воротами Порта Венеция, на месте слияния двух маленьких речек, Нироне и Фонтелунга. Записи и наброски Леонардо говорят о том, что он всячески старался сделать этот дом удобным и красивым. Мы видим портики и лоджии, и большие, просторные залы, выходящие прямо в роскошный сад наслаждений. Даже лестницы в этом доме не должны были быть «меланхолическими» – то есть слишком крутыми и темными. Леонардо проектирует великолепный сад в стиле «Тысячи и одной ночи»: с благоухающими лимонными и апельсиновыми деревьями, крытым медной сеткой вольером для певчих птиц и журчащим ручейком, «часто изгибающимся, чтобы чистоту воды можно было видеть над его галечным дном». На ум сразу приходит ручей на Верроккьевом «Крещении Христа» – «и оставлять только травы, пригодные для питания рыб, как крес и другие подобные». В ручей не следовало запускать угрей или линей, которые загрязняют воду, а также щук, поедающих других рыб. Небольшой канал протекал между столиками, и фляги с вином можно было охлаждать в его воде. Главной достопримечательностью виллы должна была стать небольшая мельница, приводимая в движение водой, но с крыльями как у ветряной мельницы:

> «При помощи мельницы произведу я ветер в любое время, летом заставлю подняться воду, бьющую ключом и свежую… Сделано будет при помощи мельницы много водопроводов по дому и источники в разных местах, и переход некий, где, кто пройдет, отовсюду снизу вода брызнет вверх, и будет это, что нужно тому, кто пожелает снизу окатить женщин или кого другого, там

> проходящего… При помощи мельницы произведу я беспрерывные звуки на различных инструментах, которые будут все время звучать, пока длиться будет движение такой мельницы».[742]

Последнее описание напоминает музыкальный фонтан, который Леонардо видел и слышал в Римини в 1502 году: «Можно создать гармоничную музыку из каскадов, как ты видел это у источника в Римини».[743] Пасторальная картина у Леонардо создается посредством передовых инженерных решений.

Возможно, с проектом виллы для д'Амбуаза связаны и идеи «храма Венеры». Позднее подобные постройки стали называться «капризами» или «причудами»:

> «Ты сделаешь лестницы с четырех сторон, ведущие наверх к естественному лугу на вершине скалы. Скалу следует выдолбить, а впереди она должна поддерживаться колоннами. За ней будет большой портик, где вода будет течь в разные бассейны из гранита, и порфира, и серпентина внутри полукруглых ниш; и пусть вода здесь постоянно переливается. А перед этим портиком, на севере, пусть будет озеро, и в середине его небольшой остров с густым, тенистым лесом».[744]

Леонардо уже представляет себе целый пейзаж, набрасывая его словами («пусть будет озеро»), видя его мысленным взором. На обороте листа он пишет целую поэму, посвященную красотам и опасностям жилища Венеры:

> «С южных берегов Киликии виден в полуденной стороне прекрасный остров Кипр, бывший царством богини Венеры, и многие, возбужденные его красотою, разбивали свои корабли и снасти среди скал, опоясанных головокружительными волнами. Здесь красота нежных холмов приглашает странствующих корабельщиков отдохнуть среди их цветущей зелени, в которой кружащиеся ветры наполняют остров и окрестное море сладкими ароматами. О, как много кораблей здесь было уже потоплено!»

Этот пассаж перекликается со строками из Полициановых «Стансов» 1476 года, напоминая об образе Венеры на турнире Медичи.[745]

Вилла и сады Шарля д'Амбуаза сохранились только в

набросках и записях Леонардо, но записи эти полны деталей. Это должен был быть настоящий земной рай – вино, охлаждающееся в ручье, девушки в летних платьях, звук воды, «постоянно переливающейся» в гроте Венеры. Омрачала настроение художника только мысль о том, что эти наслаждения, как и все другие, неизбежно ведут к боли. Подобная идея не оригинальна, но она часто возникает у Леонардо – особенно остро в «Оксфордских аллегориях», созданных в середине 80-х годов XV века. И сейчас он снова связывает чувственные наслаждения с катастрофой, кораблекрушением, с людьми, «разбившимися о скалы» плотского искушения.

Леонардо обещал вернуться во Флоренцию к незавершенной «Битве при Ангиари» через три месяца, то есть к концу августа 1506 года. Но ехать ему не хотелось, да и новый покровитель не спешил его отпускать. 18 августа Шарль д'Амбуаз пишет почтительное письмо Синьории, прося для Леонардо позволения задержаться, «чтобы он мог выполнить некоторые работы, которые начал по нашей просьбе». По-видимому, речь идет о проекте летней виллы. Могли быть и другие «работы» – например прокладка канала: для Милана эта задача всегда оставалась актуальной. Впрочем, никаких работ могло и не быть, а упомянул о них губернатор лишь для того, чтобы придать своей просьбе больший вес. Письмо сопровождалось более официальным документом, подписанным вице-канцлером герцогства, Жоффреем Карле. В документе высказывалась просьба продлить отпуск Леонардо на один месяц и давались заверения в том, что художник вернется во Флоренцию к указанному сроку «без промедления». 28 августа Синьория дала свое разрешение. Вряд ли это разрешение было добровольным. Просто французы были слишком влиятельны, чтобы возражать им в подобных вопросах. [746] У Флоренции уже были конфликты с папой Юлием II, связанные с разногласиями между Леонардо и Микеланджело. Великая битва титанов, начатая тремя годами раньше, превратилась в череду мелких уколов и укусов.

Конец сентября настал и прошел. Леонардо не вернулся. 9 октября гонфалоньер Содерини лично обращается к Шарлю д'Амбуазу. Он зол на то, что д'Амбуаз «ищет извинений», но более всего зол на скрывшегося художника:

> «Пусть ваша милость откажет предоставить даже один лишний день Леонардо, который не ведет себя так, как следовало бы по отношению к нашей республике. Ибо он взял крупную сумму денег и едва начал большое произведение, он ведет себя как неисправный должник.

> Мы хотели бы, чтобы нас больше не просили о его оставлении, ибо дело это является общественным делом, и мы не можем дольше терпеть, не нанося большого ущерба самим себе».

Тон этого письма выдает глубокую антипатию, существовавшую между Леонардо и Содерини. Леонардо понимает, что обвинения в его адрес справедливы, но письмо гонфалоньера направлено на то, чтобы по-настоящему разозлить его. Леонардо называют «неисправным должником», напоминают ему об «общественном деле».

Милан молчит, а затем 16 декабря Шарль д'Амбуаз отправляет Содерини письмо, в котором обещает не препятствовать возвращению Леонардо, но в то же время пеняет гонфалоньеру за несправедливые обвинения и неспособность понять гений художника:

> «Если необходимо рекомендовать человека столь обширных талантов его соотечественникам, мы искренне рекомендуем его вам. После того как мы лично встретились с ним и на опыте проверили все его доблести, мы действительно убедились в том, что имя его знаменито в области живописи, но темно в тех областях, которые заслуживают не менее похвал, ибо в них он весьма доблестен, и мы должны признать, что в доказательствах, на деле данных им во всем, что мы просили, – в чертежах, и архитектуре, и других вещах, нужных нам, он нас удовлетворил в такой мере, что мы не только остались довольны им, но испытываем восхищение к нему».

Весьма ироничное «рекомендательное» письмо: француз из Милана объясняет величие Леонардо его соотечественникам. Единственный способ для художника укрепить свое благосостояние – это держаться подальше от скуповатой Флоренции. Ни один из покровителей Леонардо не проявлял своих теплых чувств и восхищения столь явно.

Не успел Содерини пережить эту отповедь, как пришли известия от его посла во Франции, Франческо Пандольфини. Король Людовик был очарован «небольшой картиной» Леонардо, которую недавно видел, – по-видимому, речь идет о «Мадонне с веретенами», написанной для королевского секретаря Флоримонда Робертета. Король пожелал, чтобы Леонардо остался в Милане и написал что-нибудь для него. Король сказал, что Леонардо может написать «малые образы Богоматери и любые

другие картины, которые придут мне на ум, и, возможно, я даже предложу ему написать мой собственный портрет». Королевское пожелание официальным письмом было направлено во флорентийскую Синьорию 14 января 1507 года: «Мы неотложно нуждаемся в мастере Леонардо да Винчи, художнике из вашего города Флоренции… Прошу написать ему, что он не должен покидать указанный город [Милан] до нашего прибытия, о чем я говорил вашему послу».

Письмо короля положило конец этой странной войне. 22 января 1507 года Синьория разрешила художнику остаться в Милане. Леонардо одержал победу, хотя и неоднозначную. Ему все же пришлось вернуться во Флоренцию тем же летом. Впрочем, вернулся он не по приказу Содерини и не из чувства долга.

В течение нескольких месяцев Леонардо занят работой. В феврале он вместе с Шарлем д'Амбуазом отправляется в Байедо, к северу от Милана, где возник конфликт с бароном Симоне Арригони. Барон был пленен. Леонардо пишет о том, что Арригони был «предан».[747] А потом в его записных книжках появились проекты новой церкви, Санта-Мария-делла-Фонтана, которая должна была быть построена в пригороде Милана на месте чудотворного источника. Церковь существует до сих пор – и до сих пор она не закончена. 20 апреля, через несколько дней после пятьдесят пятого дня рождения, Леонардо получил подарок. Шарль д'Амбуаз отдал приказ герцогскому казначею о восстановлении Леонардо в правах на виноградник, который был конфискован после падения Милана в 1500 году.[748]

В конце апреля король Людовик прибыл в Милан, по пути подавив восстание в Генуе. Французский историк Жан д'Отон описывает движение королевской процессии от Дуомо к замку (сегодня эта улица называется виа Данте). Улица была украшена «триумфальными арками, увитыми зеленью, с гербами Франции и Британии и образами Христа и святых, и триумфальная колесница несла кардинальские регалии, и изображен был бог Марс, который держал стрелу в одной руке и пальмовую ветвь в другой». Словом, прибытие короля в Милан сопровождалось танцами и маскарадами, немалую роль в которых сыграл тот, кого Людовик называл «нашим дорогим и любимым Леонардом да Винчи».[749]

Леонардо смог вновь вернуться к развлечениям, маскарадам, представлениям и спектаклям – эту роль в суровой республиканской Флоренции он уже начал забывать. Парады победы в оккупированном городе – не самая похвальная работа Леонардо, но перед соблазном устоять очень трудно. А впрочем, к

политическим проблемам художник всегда относился довольно равнодушно.

Вероятно, именно в этот момент король Людовик пообещал Леонардо постоянный доход в виде сумм, выплачиваемых пользователями Навильо ди Сан Кристофано, то есть системы миланских каналов. Подарок оказался реальным. Леонардо получал эти деньги до самой смерти и оставил их по завещанию одному из своих слуг.[750]

Тем временем нужно было решать проблему с «Мадонной в скалах», которая по решению суда, принятому в апреле 1506 года, была признана «незаконченной». Суд также постановил, что братство должно выплатить художникам *conguaglio*, то есть согласованную сумму в размере 200 лир – значительно меньше, чем они просили, но больше, чем изначально предлагало братство (100 лир). Картина нуждалась в работе, раз на ее переработку были выделены деньги. Но нам неизвестно, в каком состоянии она находилась и какая работа была проделана. К лету 1507 года разногласия возникли уже между Леонардо и Амброджио де Предисом. В начале августа они даже обратились к арбитру – доминиканскому монаху Джованни де Паньянису. К этому времени работа над картиной была почти завершена. Спор возник относительно раздела вознаграждения. Конфликт был разрешен, и 26 августа 1507 года братство выплатило первую половину условленной суммы. Эти деньги получил Амброджио, поскольку его «партнер» Леонардо уже вернулся во Флоренцию.[751]

# «Добрый день, мастер Франческо…»

Незадолго до временного возвращения во Флоренцию летом 1507 года Леонардо встретился с молодым миланским аристократом Франческо Мельци. По-видимому, Мельци стал учеником Леонардо – и позднее он действительно стал отличным рисовальщиком и художником. Но главная цель у Мельци была другой. Он стал секретарем и доверенным лицом художника. После смерти Леонардо Мельци стал его душеприказчиком – хранителем наследия. Элегантный почерк Мельци мы находим во всех бумагах Леонардо. Он копировал тексты и писал под диктовку художника. Он составлял аннотации, делал записи и пометки. Мельци, как никого другого, мы должны поблагодарить за то, что до нас дошли многие рукописи Леонардо.

Джованни Франческо Мельци[752] был знатного происхождения. Он получил хорошее образование, хотя семья его не была очень богата. Отец его, Джироламо Мельци, при Людовике XII служил капитаном миланской милиции. Позднее он в качестве инженера принимал участие в реконструкции и расширении городских стен (в начале 30-х годов XVI века, после реставрации Сфорца). Этот аристократ обладал глубокими техническими знаниями, что, несомненно, было близко Леонардо. Семейное имение находилось в Ваприо. Живописная вилла располагалась прямо над рекой Адда. На рисунке, датируемом 14 августа 1510 года и ныне хранящемся в Амвросианской библиотеке, Мельци написал: *«Francescho de Melzo di anni 17»*. Отсюда можно сделать вывод о том, что родился он в 1492 или 1493 году. Когда он пришел к Леонардо, ему было около четырнадцати лет.[753] Этот рисунок, изображающий лысого старика, является первой известной работой Мельци. Судя по всему, он стал активным членом студии Леонардо. (В его стиле чувствуется влияние Брамантино, и это позволяет предположить, что ранее он учился именно у него.) Искусство Мельци чувствуется и в сделанных им копиях рисунков Леонардо, которые ныне хранятся в Виндзоре. Великолепный портрет Леонардо в профиль почти наверняка выполнен Мельци. Сохранилось два варианта этого рисунка, которые хранятся в Виндзоре и в Амвросианской библиотеке в Милане. Виндзорский рисунок был поправлен самим мастером.

Вазари познакомился с Мельци во время посещения Милана в 1566 году. В 1568 году он дополнил свои «Жизнеописания» таким пассажем:

> «Большая часть листов с человеческой анатомией находится в руках миланского дворянина Франческо Мельци, который во времена Леонардо был очень красивым и очень любимым им юношей, в то время как ныне – он красивый и милый старик, который очень дорожит этими листами и хранит их как реликвию наряду с портретом блаженной памяти Леонардо».

О Мельци Вазари пишет почти как о Салаи – *belissimo fanciullo* и *molto amato da Leonardo*. И это позволяет предположить, что отношения между Леонардо и Мельци были не совсем невинными. Возможно, между ними и не было гомосексуальной связи, но Вазари намекает именно на это. Впрочем, после смерти Леонардо Мельци вел абсолютно гетеросексуальную жизнь. Он женился на Аньоле Ландриани, которая считалась одной из самых красивых женщин Милана, и стал отцом восьмерых детей. Мы не знаем – хотя можем предположить, – что Салаи думал об «очень красивом юноше», образованность и изысканные манеры которого обеспечивали ему привилегированное положение в студии. Мельци обладал «классом», чего всегда не хватало Салаи (хотя Леонардо любил в нем именно его «простоту»). Салаи – яркий, хрупкий, красивый мальчик. Он отлично умеет обращаться с деньгами – как правило, с чужими.

Как выглядел *belissimo* Франческо, мы не знаем. Нет никаких оснований утверждать (как это делает Брамли), что картина из Амвросианской библиотеки, изображающая круглолицего юношу в шляпе, является его портретом, написанным Больграффио. Вполне возможно, что Леонардо рисовал своего ученика, но в его записных книжках столько портретов молодых людей, что мы не можем с точностью определить Мельци. Ни один из портретов не становится постоянным, привычным, каким стал портрет Салаи. Пьетро Марани считает, что картина Мельци «Портрет юноши с попугаем» является автопортретом – очень уж меланхоличная, ностальгическая атмосфера ее окутывает. В 50-х годах XVI века Франческо мог тосковать об утраченной юности.[754]

Самое раннее упоминание о Франческо Мельци в бумагах Леонардо – это черновик письма к нему, написанный рукой самого художника во Флоренции в начале 1508 года.[755] На листе сохранилось два черновика. Первый – более короткий, глубоко личный:

> «Добрый день, мастер Франческо.
>
> Почему, во имя Господа, вы не ответили ни на одно из писем, которые я посылал вам. Вы просто дождетесь, пока я приеду и сам заставлю вас писать так много, что

вы пожалеете…»

Тон письма легкий и шутливый, но за ним скрывается настоящее огорчение оттого, что юноша не отвечает художнику. В письме подчеркивается и то, что Мельци исполняет в студии роль секретаря и писца («заставлю вас писать так много, что вы пожалеете»).

*«Портрет юноши с попугаем» Франческо Мельци. Возможно, это автопортрет*

С этого момента Франческо Мельци плотно входит в жизнь Леонардо. В списках 1509–1510 годов Леонардо называет его «Чекко» и «Чеккино» (сокращения от «Франческо»). В этих списках Мельци фигурирует рядом с Салаи, Лоренцо и остальными.[756] В 1513 году он отправляется с Леонардо в Рим, а затем во Францию, где становится для стареющего маэстро правой рукой. Во французских документах его называют «Франциском де Мельце, итальянским дворянином, который живет с упомянутым мэтром Лиенардом». Он получал весьма приличное жалованье в 400 экю в год. Салаи же всегда считался «слугой мэтра Лиенарда» и получал всего 100 экю в год.[757] Мельци был незаменим для Леонардо: опытный, умный, талантливый, преданный – настоящий друг и помощник. Он скрасил одиночество Леонардо, будучи гораздо образованнее Салаи и не создавая никаких проблем.

# Война братьев

Вернуться во Флоренцию Леонардо заставила смерть дяди Франческо, случившаяся в начале 1507 года. Точнее говоря, его завещание. Как мы уже знаем, завещание было составлено в 1504 году, вскоре после смерти сера Пьеро. В нем Франческо называл Леонардо своим единственным наследником – возможно, из-за того, что отец полностью исключил его из собственного завещания. Леонардо и Франческо всегда были близки. Леонардо любил своего веселого, доброго деревенского дядюшку. Но завещание Франческо вступало в конфликт с заключенным ранее соглашением, по которому все его состояние должны были наследовать законные дети сера Пьеро, и в том числе нотариус нового поколения, сер Джулиано да Винчи. Именно он и решил оспорить завещание.[758] Леонардо узнал об этом в июне 1507 года. 5 июля один из его *garzoni*, по-видимому Лоренцо, написал матери письмо, в котором сообщал, что скоро вернется во Флоренцию с маэстро, но не сможет задержаться надолго, потому что им нужно срочно возвращаться в Милан. И все же он просит: «Напомни обо мне Дианире и обними ее, чтобы она не говорила, что я ее забыл». На короткое мгновение нам удается заглянуть в жизнь ученика Леонардо: юноши, оторванного от родного дома.[759]

Однако Леонардо не удалось выехать из Милана до середины августа. 26 июля он обеспечил себе первую козырную карту в борьбе с братьями – запасся письмом к Синьории, подписанным французским королем. В письме король просил Синьорию посодействовать своему любимому художнику. Леонардо он называл *«nostre peintre et ingeneur ordinaire»*, то есть «художником и инженером» (слово *ordinaire* в данном контексте означает то, что Леонардо занимал официальный пост, то есть «находился в штате»; временных работников называли *extraordinaire*). Это первый документ, подтверждающий положение Леонардо при французском дворе. Еще одно письмо Синьории 15 августа написал Шарль д'Амбуаз. В нем он пишет, что Леонардо возвращается во Флоренцию, чтобы «разрешить некоторые разногласия, возникшие между ним и его братьями», и просит Синьорию решить проблему как можно быстрее.[760] Разрешение на отъезд было дано Леонардо «с величайшей неохотой», потому что он работал над «картиной, очень дорогой для короля». Возможно, речь идет об одной из «двух Мадонн разного размера, написанных для нашего христианнейшего короля», которых Леонардо упоминает в письме, написанном в начале 1508 года.

Работы эти либо были утеряны, либо не существовали вовсе, подобно химерической «Леде», попавшей в каталоги французской коллекции.

18 сентября, уже из Флоренции, Леонардо пишет письмо кардиналу Ипполито д'Эсте, брату Изабеллы. Из этого письма мы узнаем некоторые детали ситуации.[761] Дело Леонардо должно было рассматриваться перед Синьорией. Гонфалоньер Содерини специально назначил арбитра, сера Рафаэлло Хиеронимо. Он должен был «решить и вынести заключение до праздника Всех Святых», то есть до 1 ноября 1507 года. Сер Рафаэлло, как оказалось, был знаком с Ипполито д'Эсте – по-видимому, он был одним из многочисленных «агентов» семейства во Флоренции. Сохранилось письмо, в котором художник просит Ипполито «написать упомянутому серу Рафаэлло в ловкой и убедительной манере, свойственной вашей светлости, рекомендуя ему Леонардо Винчио, вашего преданнейшего слугу, каким я всегда был и буду, и попросить его не только оказать мне справедливость, но еще и сделать это как можно с меньшей задержкой».

Этот документ уникален, поскольку является единственным известным нам письмом, отосланным Леонардо. Все остальные письма сохранились только в черновиках в записных книжках художника. Это же письмо можно увидеть и прочесть в архивах Эстенсе в Модене. К сожалению, ни текст, ни подпись – *«Leonardus Vincius pictor»* – не написаны рукой самого художника. При составлении других официальных документов (например, рекомендательного письма к Лодовико Сфорца) Леонардо всегда прибегал к помощи людей, обладавших лучшим почерком. В данном случае письмо было написано помощником Макиавелли Агостино ди Веспуччи, который раньше описывал «Битву при Ангиари». Реальное присутствие Леонардо ощущается только на обороте листа, где сохранилась восковая печать с изображением мужского профиля. По-видимому, это оттиск кольца-печати Леонардо.

Сохранился черновик еще одного письма, который позволяет нам почувствовать, насколько напряженными были отношения между Леонардо и его сводными братьями, *fratellastri*. Эти люди при жизни Франческо «желали ему только зла», а к Леонардо относились «не как к брату, а как к настоящему чужаку». Конфликт возник из-за земельного надела, Иль Ботро, который Франческо завещал Леонардо. Леонардо пишет: «Вы не хотите выплатить его наследнику деньги, которые он занял на Иль Ботро», из чего можно сделать вывод о том, что он ссужал дяде Франческо деньги на приобретение или проведение каких-то работ на наделе. В Кодексе Арундела есть упоминание о *«la valuta*

*del botro*» («ценности Иль Ботро»). Во всех случаях слово *botro* художник пишет с маленькой буквы, что позволяет перевести его как «канава» или «овраг» – возможно, речь идет о карьере или месте добычи извести. В Лестерском кодексе есть упоминание об экспериментах, которые Леонардо проводил в своем «карьере» (*bucha)*, и ссылка относится как раз к этому времени.[762]

В письме к Ипполито д'Эсте Леонардо просит, чтобы его дело было разрешено к ноябрю 1507 года, но так не получилось. В начале 1508 года Леонардо пишет Шарлю д'Амбуазу: «Я почти завершил разбирательство с моими братьями и полагаю, что смогу встретить с вами Пасху».[763] В 1508 году Пасха приходилась на 23 апреля. Возможно, к этому времени Леонардо уже вернулся в Милан, хотя его дело так и не было разрешено. Об этом мы узнаем из другого письма, сохранившегося в архивах Мельци и написанного после возвращения Леонардо в Милан.

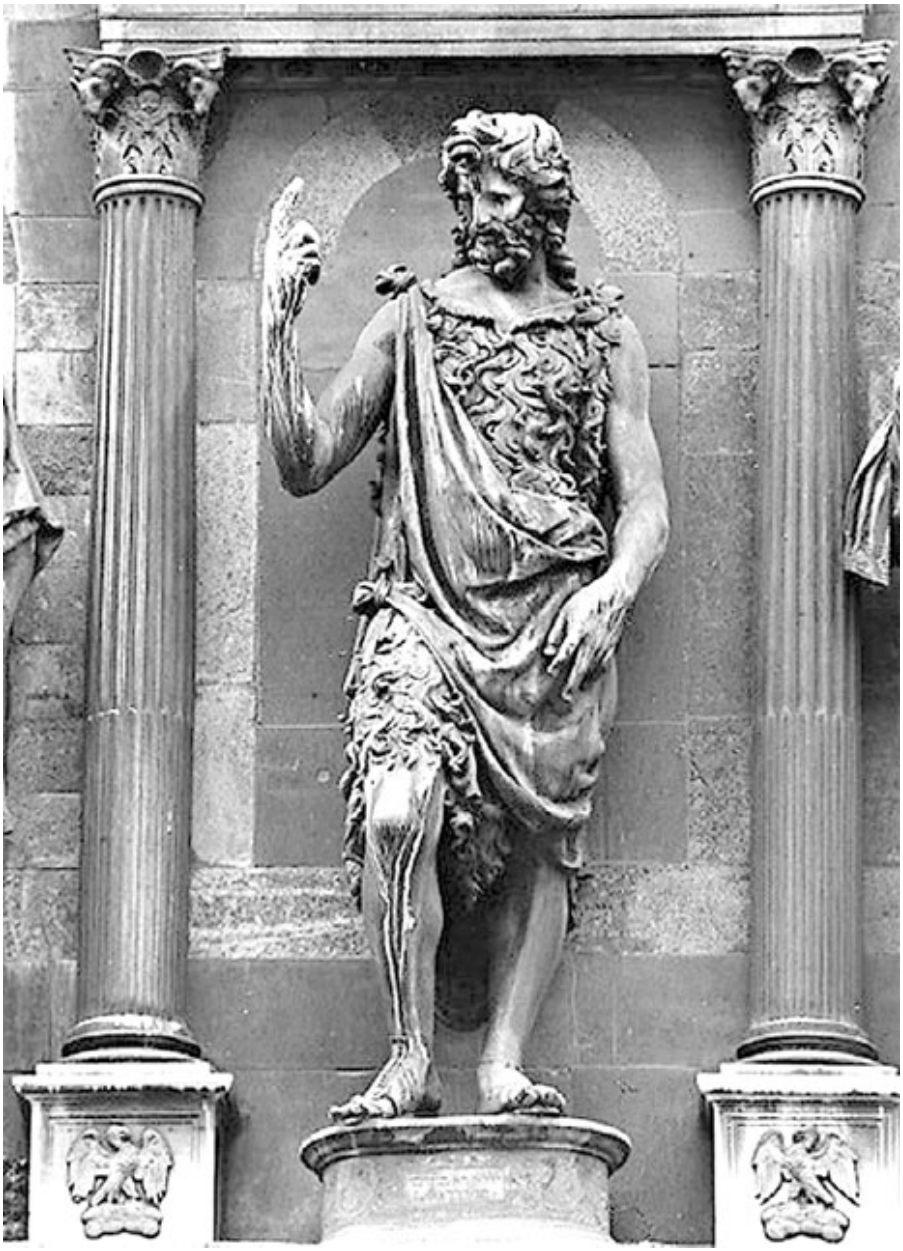
Будучи во Флоренции, Леонардо и Салаи (и, возможно, Лоренцо) жили в доме богатого покровителя искусств Пьеро ди Браччо Мартелли. Мартелли был известным математиком и лингвистом, другом Бернардо Ручеллаи, так что все неприятности, связанные с судебным разбирательством, забывались в его гостеприимном дворце, палаццо Мартелли.[764] Дворец находился на виа Ларга. В 50-х годах XVI века на этом месте был построен монастырь Сан-Джованнино и церковь. В дом Мартелли приходил настоящий друг Леонардо, скульптор Джованни Франческо Рустичи. Рустичи было около тридцати лет, он был почти вдвое моложе Леонардо. Вазари дает интересное описание этого человека. Он был талантливым скульптором, а кроме того, «любителем алхимии и порой занимался некромантией». Судя по всему, Рустичи во многом напоминал Зороастро. Среди его помощников был молодой Андреа дель Сарто, замечательный художник, в творчестве которого чувствовалось сильное влияние Леонардо. Позднее у дель Сарто учился Вазари, что делает информацию о Рустичи, приведенную в его «Жизнеописаниях», особенно достоверной. О студии Рустичи Вазари пишет, что она «походила на Ноев ковчег: здесь были орел, ворон, который мог говорить, как человек, змеи и дикобраз, натасканный, как собака, имевший дурную привычку колоть ноги гостей под столом».[765] Я так и представляю себе, как Леонардо доверительно беседовал с вороном, «который мог говорить, как человек». Сколько им нужно было сказать друг другу!

Вазари пишет о том, что результатом дружбы Леонардо с Рустичи стала скульптурная группа «Святой Иоанн проповедует левиту и фарисею», которая находится над восточными вратами

Баптистерия, напротив Дуомо. «Все время, что он [Рустичи] работал над этой группой, он не позволял никому приходить к себе, кроме Леонардо, вплоть до момента окончания работы». Фигура, расположенная слева, во многом напоминает старика из «Поклонения волхвов». Святой Иоанн изображен с характерно воздетой к небу левой рукой.

Именно в палаццо Мартелли в долгих перерывах между судебными заседаниями Леонардо задумался о систематизации своих рукописей, о чем свидетельствует первый лист Кодекса Арундела:

> «Начато во Флоренции, в доме Пьеро ди Браччо Мартелли, марта 22 дня 1508 года; и это будет беспорядочный сборник, извлеченный из многих листов, которые я переписал здесь, надеясь потом распределить их в порядке по своим местам, соответственно материям, о которых они будут трактовать».



*«Святой Иоанн», Джованни Рустичи. Скульптура находится во флорентийском Баптистерии*

Кодекс Арундела не является «сборником»: в своем настоящем состоянии – по-видимому, листы были собраны Помпео Леони в 90-х годах XVI века – он представляет собой довольно причудливую смесь. Первоначальному утверждению соответствуют только первые тридцать листов: они написаны на одинаковой бумаге одними и теми же чернилами и одним и тем

же почерком. Эти листы посвящены преимущественно физике и механике. Судя по всему, они были написаны весной 1508 года. Но, даже решив систематизировать свои записи, Леонардо сразу же решает, что задача эта будет нудной и неприятной:

> «Я уверен, что прежде, чем дойду до его конца, повторю здесь одно и то же по многу раз; и потому, читатель, не пеняй на меня за то, что предметов много и память не может их сохранить и сказать: об этом не хочу писать, ибо писано раньше; и если б не хотел я впасть в подобную ошибку, необходимо было бы в каждом случае, который мне хотелось бы записать, во избежание повторений, всегда перечитывать все прошлое, и в особенности в случае долгих промежутков времени от одного раза до другого при писании».[766]

Разбросанность и беспорядочность собственных записей угнетает Леонардо. Он забрал свои бумаги из Оспедале ди Санта-Мария-Нуова, где оставлял их на хранение, уезжая из Флоренции в 1506 году. Теперь бумаги грудой высятся на его столе в палаццо Мартелли. Чтобы представить себе эту картину, вспомните груды ученых манускриптов, великолепно изображенные Филиппино Липпи в «Видении святого Бернарда» (Бадия, Флоренция). Эти бумаги – прекрасный источник сведений, но они находятся в полном беспорядке. Еще одна запись Леонардо напоминает нам о непрочности знаний, доверенных бумаге: «Изучи все эти предметы завтра и скопируй их, а затем сличи с оригиналами и оставь во Флоренции, чтобы, если ты потеряешь те, что возьмешь с собой, изобретение не было утрачено».[767]

Леонардо чувствует огромную усталость из-за свалившейся на него заботы. Разнообразие предметов (или *casi*, то есть «дел», как он сам их называл) неудивительно – ведь над этими записями Леонардо трудился более двадцати лет. Но ему не пришлось решать эту задачу в одиночку. У него был верный помощник, готовый справиться с этим геркулесовым трудом, – по крайней мере, такой помощник появился бы сразу по возвращении в Милан. И Леонардо пишет юному Мельци в письме, написанном как раз в то время: «Сам заставлю вас писать так много, что вы пожалеете…»

В это же время Леонардо плотно исписывает листки из Лестерского кодекса. (Эта записная книжка получила название в честь Томаса Кока, графа Лестера, которому кодекс принадлежал в XVIII веке. Сегодня же бумаги Леонардо принадлежат американскому миллиардеру Биллу Гейтсу).[768] Это самая цельная по замыслу книжка Леонардо. Работал над ней он с 1507

по 1510 год, упорно и настойчиво. Листы исписаны мелким, правильным почерком, рисунки выровнены по краю. Лестерский кодекс посвящен тому, что сегодня мы назвали бы геофизикой. Леонардо исследует фундаментальную физическую структуру мира, анатомирует тело макрокосма, вычленяет его отдельные элементы. Это заставляет его переходить в область чистой физики – оперировать такими понятиями, как сила тяжести, импульс, перкуссия. И тут же мы находим рассуждения об окаменелостях. Леонардо опровергает ортодоксальное мнение о том, что они являются следами библейского Потопа. Но особое внимание Леонардо уделяет воде: ее формам и энергии, ее приливам и течениям, их воздействию – атмосферному, эрозионному, геологическому – на поверхность земли. Интерес к воде в поэтической форме выразился в знаменитом ландшафте, изображенном на «Моне Лизе». Кроме этого, Леонардо много пишет о Солнце и Луне. Его интересует, почему Луна светится – не означает ли это, что она состоит из светоотражающего материала типа горного хрусталя или порфира? А может быть, ее поверхность покрыта водой? И почему, если фазы луны объясняются земной тенью, мы все же иногда видим темную ее часть? (В этом случае Леонардо совершенно верно заключил, что это объясняется вторичным светом, отраженным от поверхности Земли, тем самым на несколько десятилетий предвосхитив открытия учителя Кеплера Михаэля Местлина).[769]

Лестерский кодекс не является прорывом в современной науке. Космология Леонардо является абсолютно средневековой, равно как и его поиски микрокосмических связей и внутренней геометрической симметрии. Самое известное высказывание Леонардо связано с поэтической аналогией между нашей планетой и человеческим телом:

> «Мы можем сказать, что у Земли есть растительная душа и что плоть ее – суша, кости – ряды сгромоздившихся скал, из которых слагаются горы; хрящи ее – туфы; кровь ее – водные жилы; заключенное в сердце озеро кровяное – океан; дыхание, приток и отток крови при биении пульса – есть то же, что у Земли прилив и отлив морской, а теплота мировой души – огонь, разлитый в Земле».[770]

Можно сказать, что кодекс является скорее философским, чем научным текстом, но философия его постоянно подвергается проверке. Для Леонардо очень характерно смешение высокого и практического. Между ними идет постоянный диалог. Леонардо спорит с космологическими теориями древних, подвергает их

теории проверке «опытом». Он изучает поверхностные напряжения капель росы на листьях растений, чтобы узнать больше о «вселенской водяной сфере», в которую, согласно Аристотелю, заключена вся Вселенная. Он строит контейнер со стеклянными стенками, чтобы наблюдать водные течения и земные отложения. Обсуждение атмосферных явлений базируется на личных наблюдениях Леонардо на альпийских пиках Монте-Розы: «как я сам видел».

Некоторые эксперименты Леонардо самым тесным образом связаны с месяцами, проведенными во Флоренции. Под двумя рисунками, иллюстрирующими водные течения, написано «у моста Понте Рубаконте». Так называли мост Понте-алле-Грацие, расположенный ниже Понте Веккьо по течению реки. Примерно в то же время Леонардо делает запись в Атлантическом кодексе: «Напиши о плавании под водой, и получишь летание птицы по воздуху. Есть хорошее место для устройства мельницы на Арно, на водопадах Понте Рубаконте».[771] «Водопады» – это плотина. Она показана на карте Флоренции 1472 года. Лодочники и рыбаки сидят здесь и по сей день. Леонардо много работал в этом месте и «плавал под водой», чтобы больше узнать о движении птиц в невидимых потоках воздуха.

Но кодекс несет на себе отпечаток стремления к упорядоченности и организации. Леонардо прерывает описание волновых эффектов, замечая:

> «Я не привожу здесь демонстраций, потому что оставляю их для упорядоченной работы. Сейчас моя задача в том, чтобы найти предметы и изобретения и описать их так, как они представляются мне; позже я распределю их по порядку, собрав воедино те, что являются одного рода. Читатель, ты не должен удивляться или смеяться надо мной, если здесь мы будем перескакивать с одного предмета на другой».[772]

И на следующей странице Леонардо вновь упоминает о своем стремлении к упорядоченности: «Здесь я немного отклонюсь и поговорю о поисках воды, хотя это кажется и не к месту. Когда я буду перерабатывать свою работу, то приведу все в порядок». Рукописи Леонардо исключительно точны и ясны. Джорджо Никодеми назвал манеру Леонардо «спокойными и точными привычками мысли»,[773] несмотря на то что ему часто недостает определенности и законченности. Все, о чем он пишет, – это предвидение, черновой набросок идеально «упорядоченной работы», которую художник так и не написал.

## Вскрытия

Судебная тяжба, копирование, предметы, письма… Жизнь Леонардо в начале 1508 года полностью посвящена писанию. Кипы бумаги на его столе в доме на виа Ларга все растут, а сам он кажется карликом за огромным столом, заваленным исписанными листами. Плечи художника начинают сутулиться, его беспокоит зрение, борода начинает седеть. Занимается он и живописью, хотя об этом мы почти ничего не знаем: таинственные «две Мадонны разного размера» для короля Людовика, работа над «Моной Лизой», помощь Рустичи в создании скульптурной группы для Баптистерия, а возможно, и последние штрихи к гигантскому фрагменту «Битвы при Ангиари» (впрочем, об этом не сохранилось никаких документов, как нет документов и об отношениях художника с гонфалоньером). Леонардо обрывает отношения столь же легко, сколь легко он бросает недописанные картины. Психиатр сказал бы, что этому он научился у собственного отца.

Но более всего во Флоренции Леонардо занимает совсем другое – то, что откроет в его жизни новую страницу, увлечет надолго, станет серьезнейшим делом. На этот раз он вооружается не карандашом и кистью, но скальпелем. В знаменитом меморандуме, составленном в конце 1507-го или в начале 1508 года, Леонардо описывает вскрытие трупа старика:

> «Этот старик за несколько часов до своей смерти рассказал мне, что он прожил сто лет и что он не чувствовал никаких болезненных признаков, кроме слабости, и так, сидя на больничной койке в больнице Санта-Мария-Нуова во Флоренции, он без какого-либо движения или предвестника какого-либо несчастья ушел из этого мира».

Примерно в то же время Леонардо вскрывает труп двухлетнего ребенка, «у которого я нашел все совершенно противоположное тому, что было у старца».[774]

Особый интерес у Леонардо вызывает сердечно-сосудистая система. Рядом с рисунком, изображающим поверхностные вены руки, он пишет о различиях между венами и артериями «старца» и «мальчика». Он считает, что смерть старика была вызвана «слабостью, вследствие недостатка крови в артерии, питающей сердце и другие нижние органы». Артерии старика он «нашел очень усохшими, истощенными и увядшими», и «эти вены,

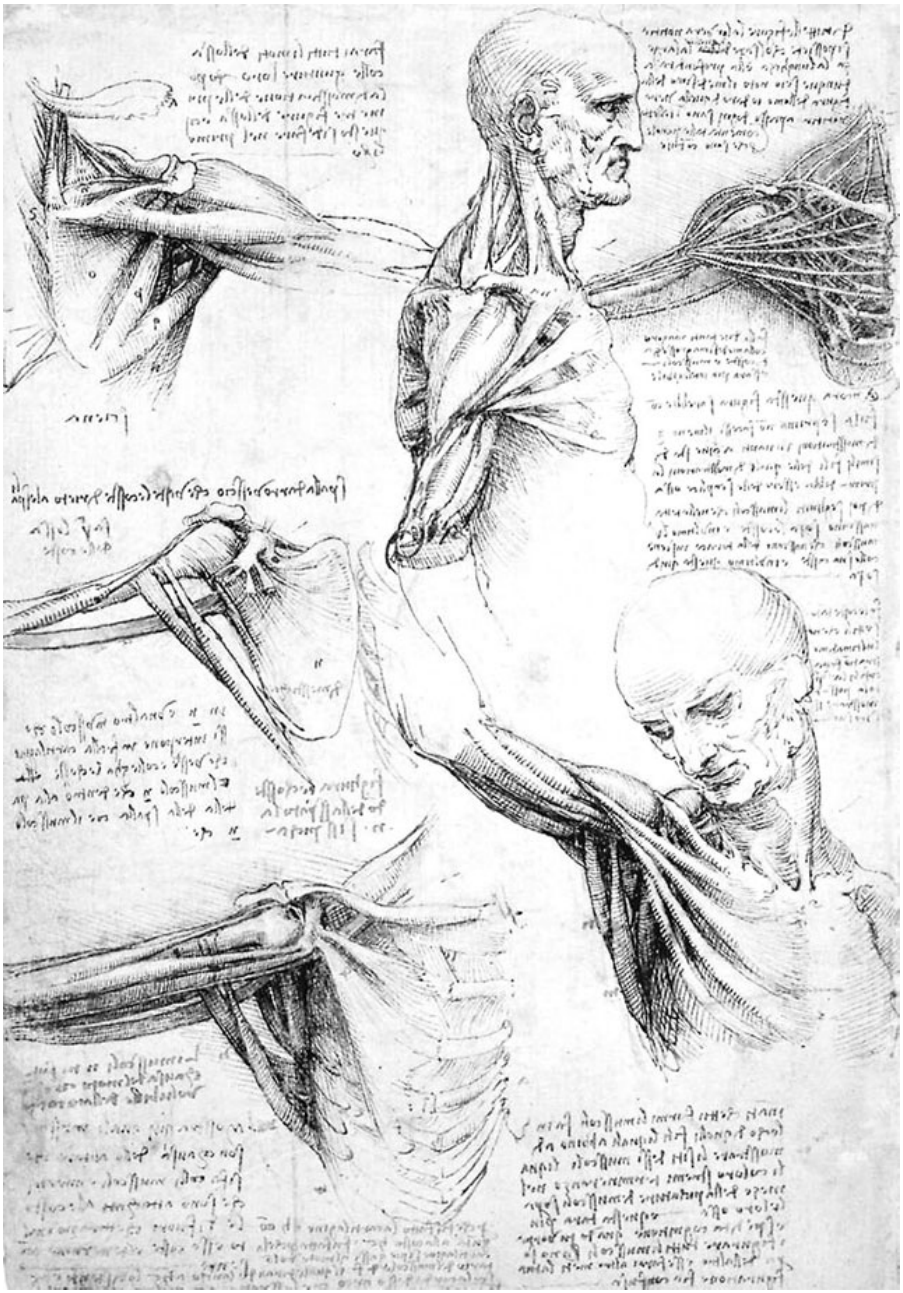
помимо утолщения оболочки, увеличиваются в длину и извиваются как змея». Леонардо также замечает, что печень, лишенная достаточного притока крови, «становится похожей на застывшие отруби, как по своему цвету, так и по своему веществу», что кожа старого человека становится «цвета дерева или сухого каштана, потому что эта кожа почти совсем лишена питания». Позже, уже другими чернилами, он записывает для себя небольшое напоминание: «Представить руку Франческо-миниатюриста, на которой заметны многие вены». На другом листе Леонардо размышляет над тем, сердце или печень является ключевым элементом сосудистой системы, и приходит к выводу (соглашаясь с Аристотелем, а не с Галеном), что главным является сердце, которое он считает источником, из которого растет «древо сосудов».[775]

Очень земные, практичные выражения – змеи, отруби, дерево, каштаны – совершенно не похожи на тот метафизический язык, которым описаны анатомические наблюдения, сделанные в конце 80-х годов XV века, когда художника более всего занимало «сосредоточение чувств», направление движения «жизненных духов» и другие средневековые постулаты. Точно так же решительно уходит Леонардо от метафизики в небольшом трактате об оптике (Парижская книжка MS D), написанном в конце 1508 года. Эта работа посвящена восприимчивости глаза и отсутствию каких-либо невидимых или «духовных» лучей, исходящих из него. Глаз может быть «окном души», как любил говорить Леонардо, но в то же время он – это миниатюрная машина, рабочие части которой можно выделить и изучить.

К тому же периоду 1508–1509 годов относятся великолепно нарисованные схемы легких и органов брюшной полости, возможно свиньи. И схемы эти вновь сопровождаются ботаническими аналогиями.[776] Это говорит нам о том, что Леонардо решает для себя проблему того, как показывать анатомию, – ищет технику рисования, в которой поверхностная детализация сопровождалась бы полной прозрачностью. Вазари рассказывает такую историю: «Часто он тщательно очищал от жира и пищи кишки холощеного барана и доводил их до такой тонкости, что они помещались на ладони, и, поместив в соседней комнате кузнечный мех, к которому он прикреплял один конец названных кишок, он надувал их так, что они заполняли собой всю комнату, а она была огромная, и всякий, кто в ней находился, вынужден был забиваться в угол». Он любил пугать непосвященных – театр всегда привлекал его.

К этому же времени относится знаменитый рисунок, на котором показана раскрытая женская вульва. Половые органы

выглядят нереально разверстыми, даже если художник рисовал только что родившую или многодетную женщину.[777] Мне хочется сравнить это странное преувеличение с ранним текстом Леонардо о «пещере» и предположить, что его страх «пред грозной и темной пещерой» – это бессознательное проявление антагонизма по отношению к тревожным тайнам женской сексуальности. В рамках фрейдистской интерпретации «чудесная вещь», которую можно обрести внутри пещеры, вполне может быть тайной возникновения жизни и рождения. Однако в примечаниях к рисунку Леонардо довольно лаконичен: «Морщины или складки влагалища указали нам местоположение привратника такой цитадели, который всегда находится там, куда направляется стечение этих морщин по их длине». Женская вульва в любовной поэзии традиционно называлась «замком» или «крепостью», которую осаждает и захватывает настойчивый мужчина.[778]



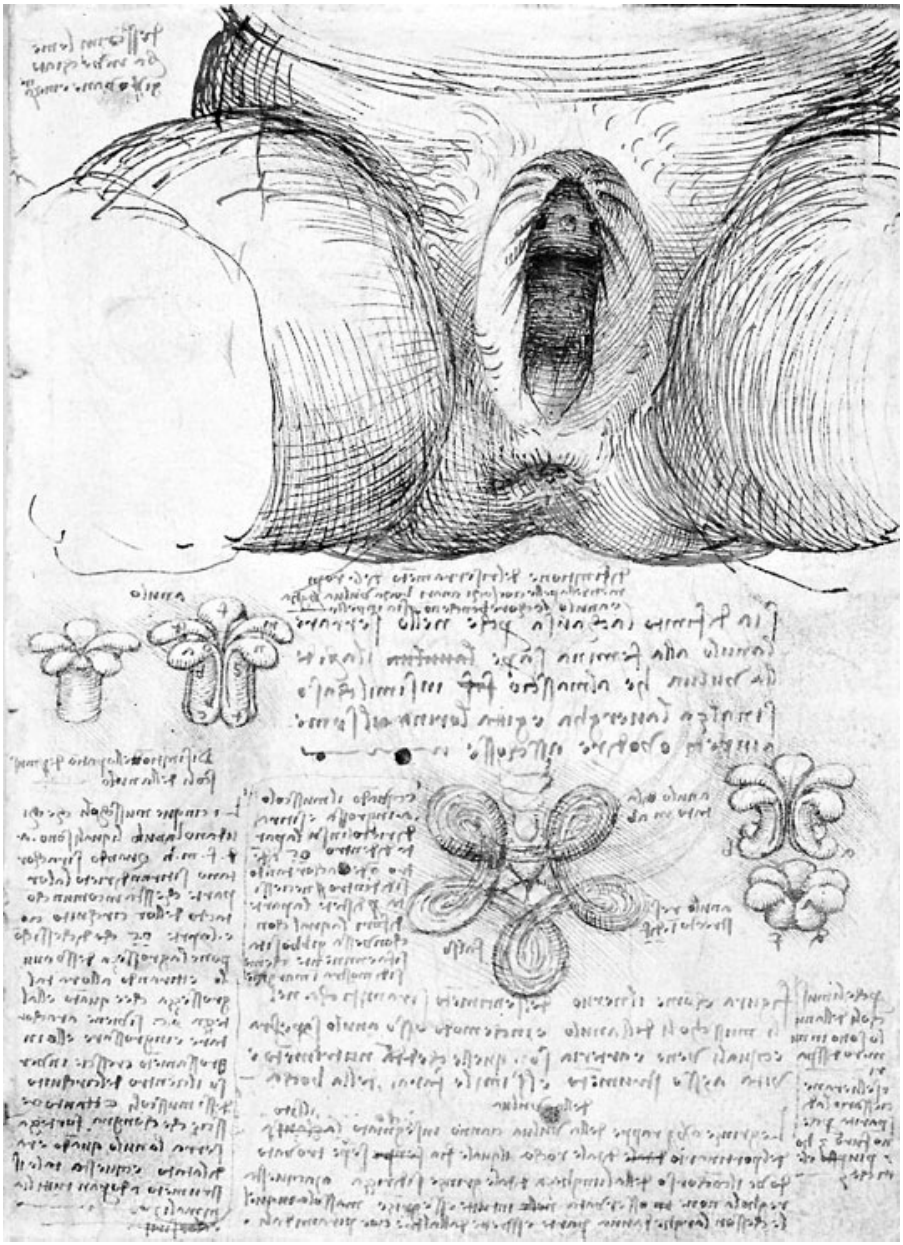
*Анатомические вскрытия плеча и шеи, Виндзор, 1508–1509*

На другом листе Леонардо изображает стоящую женщину и ее матку в начале беременности, мужские и женские гениталии, матку коровы с небольшим плодом и фрагмент плаценты коровы, ткани которой Леонардо описывает как «скрученные, подобно чертополоху».[779] Эскизы репродуктивных органов кажутся мне тесно связанными с темой воспроизводства в «Леде» – это

визуальное эхо Леды. На оборотной стороне листа мы видим великолепные эскизы рта и его мышц. Здесь же находятся призрачные губы, неуловимая улыбка Чеширского кота, улыбка Моны Лизы.

Записки о старике, сделанные в конце 1507-го или начале 1508 года, являются первым указанием на то, что Леонардо лично занимался вскрытиями. Однако, судя по всему, он делал вскрытия и до того. На другом анатомическом листе, датированном 1508 годом, Леонардо утверждает, что лично вскрыл – *disfatto*, то есть разделил на части – «более десяти человеческих тел».[780] Он гордится своим искусством обращения со скальпелем. Чтобы достичь «истинного и совершенного знания» кровеносных сосудов человеческого организма, ему пришлось удалить «вплоть до мельчайших частиц, все мясо, находившееся вокруг этих вен, не окровавливая их, если не считать незначительного кровоизлияния из волосных вен». Он также пишет о серьезных проблемах, связанных с отсутствием замораживания: «И одного тела было недостаточно на столь долгое время, так что приходилось действовать понемногу над столь многими телами, дабы завершилось полное познание; и это возобновлял я дважды, дабы рассмотреть различия». Леонардо описывает сложности, даже ужасы подобной работы: «Ты [читатель и потенциальный анатом] наверняка будешь остановлен тошнотой, подступающей к горлу».

Некоторые вскрытия, в частности старика и мальчика, несомненно, были выполнены в больнице Санта-Мария-Нуова. Леонардо хорошо знал это место: здесь находился его банк, и здесь он оставлял на хранение свои рукописи. Вероятно, он получил официальное разрешение на вскрытие – в 1506 году даже «доктора и ученики» флорентийской студии должны были получать от городских властей разрешение на публичное вскрытие в Санта-Кроче.[781] Но похоже, что не все выполненные Леонардо вскрытия были осуществлены в этой больнице. Художник прочувствованно пишет о страхе «находиться в ночную пору в обществе подобных мертвецов, четвертованных, ободранных, страшных видом своим». Возможно, он немного позирует, но, судя по всему, некоторые вскрытия Леонардо выполнял в собственном доме или в студии, и тогда ему действительно приходилось проводить ночь среди мертвых тел, от чего он был избавлен в Санта-Мария-Нуова.



*Женские половые органы и эскиз анального сфинктера, 1508–1509*

Отношение к вскрытиям в те дни было противоречивым. Они разрешались, но по-прежнему считались чем-то неприглядным, сомнительным, порождавшим слухи и суеверия. Вскрытие считалось чем-то сродни черной магии. Чаще всего вскрывались трупы, снятые с виселиц, что делало этот процесс еще более зловещим. Леонардо стремился отделить себя от подобных

слухов. Вот почему в рассказе о вскрытиях он ожесточенно писал:

> «Природа мстит тем, которые хотят творить чудеса так, чтобы они имели меньше, чем другие, более спокойные люди; и те, которые хотят обогатиться в один день, долгое время живут в великой бедности, как случается и будет вовеки случаться с алхимиками, пытающимися создать золото и серебро, и с инженерами, которые хотели бы, чтобы стоячая вода дала бы сама по себе движущую жизнь с непрерывным движением, и с наивеличайшими глупцами, некромантами и чародеями».

Позднее, в Риме, исследования Леонардо послужили причиной конфликта художника с Церковью, и он был «обвинен в анатомии» недоброжелателем, рассказавшим о его поступках папе. Обстановка еще более ухудшилась во всемя Контрреформации. Полвека спустя инквизиция приговорила великого бельгийского анатома Андреаса Везалия, автора книги *De humanis corporis fabrica* (1543), к смерти за похищение тел и вскрытия. Приговор заменили паломничеством в Иерусалим, но на обратном пути ученый скончался в возрасте пятидесяти лет.

Читая записи Леонардо о ночах, проведенных в обществе мертвецов, очень живо представляешь себе вскрытия, проводимые за закрытыми дверями, мерцающий свет свечей, страх перед обвинением в ереси. Но для Леонардо исследования и постижение истины всегда были важнее личного комфорта и безопасности.

## Снова в студии

В письме из Флоренции в Милан, доставленном Салаи в начале 1508 года, Леонардо пишет о том, что надеется вернуться к Пасхе, то есть к концу апреля. По-видимому, так и случилось. По соглашению с братством 1506 года срок завершения работы над «Мадонной в скалах» истекал 26 апреля. Возможно, маэстро хотел сделать какие-то последние мазки, прежде чем передать картину заказчикам. Сегодня эта великолепная картина в голубых тонах хранится в Лондоне. Она была написана Леонардо совместно с Амброджио де Предисом. Лондонская Мадонна не столь нежна, как луврская, но в техническом плане она более совершенна и менее эмоциональна. Картина действительно принадлежала братству, но лишь до середины августа. 18 августа был составлен очередной документ, который освобождал братство от ранее заключенного контракта с художниками.[782] Становится ясно, что картина уже заняла свое место над алтарем в часовне братства в церкви Сан-Франческо Гранде. «Мадонна в скалах» оставалась в часовне вплоть до 1781 года, когда братство было запрещено. Через четыре года картину привез в Британию шотландский коллекционер Гэвин Хэмилтон.[783]

То, что работа над картиной была завершена в 1508 году, еще не означает, что художники наконец получили вознаграждение, которого ждали так долго. Братству не хотелось расставаться с деньгами, и 18 августа было решено, что художники могут сделать еще одну копию картины и выставить ее на продажу. Братство обязалось «хранить указанную картину в зале монастыря Святого Франциска до четырех месяцев, чтобы Леонардо и его помощники могли делать с нее копию, за исключением святых праздников, когда она должна выставляться на положенном месте». В тот же день де Предис и Леонардо подписали соглашение, по которому де Предис обязался сделать копию за свой счет и собственными силами по инструкциям, полученным от Леонардо. Все средства от продажи картины должны были быть поделены поровну между обоими художниками. О третьем варианте «Мадонны в скалах» нам ничего не известно. Мы не знаем даже, была ли она написана.[784] В любом случае вклад Леонардо в эту картину был минимальным, но роль его была значительной. Он «инструктировал» – Амброджио «выполнял». Оба получили половину вознаграждения – неравенство распределения очень точно отражает неравенство статуса. Леонардо был мастером, Амброджио – помощником.

Вернувшись в Милан, Леонардо начинает активно работать в студии. Из документов мы узнаем, что он жил в приходе Санта-Бабила, неподалеку от ворот Порта Ориентале. По-видимому, студия Леонардо находилась там же. (В доме на винограднике, за воротами Порта Верчеллина, по-прежнему жил отец Салаи. Впрочем, художественная студия вряд ли могла там разместиться. В студии постоянно были нужны различные материалы, и находиться ей было лучше в квартале ремесленников.) В студии Леонардо работали Салаи, ставший уже опытным художником, Франческо Мельци (его первая датированная работа относится к 1510 году), юный Лоренцо, снова расставшийся со своей младшей сестрой Дианирой, а также один из лучших молодых ломбардских последователей Леонардо, Джованни Пьетро Риццоли, которого называли Джампетрино.

Студия работала над двумя величайшими картинами того периода, двумя долго вынашиваемыми работами, которые наконец-то стали близиться к завершению. Я говорю о «Мадонне с младенцем и святой Анной» и о «Леде». Вполне возможно, что здесь же находилась и третья картина, окутанная атмосферой тайны, от которой ей так и не удалось избавиться. Это «Мона Лиза». Таким образом, в студии Леонардо собрались четыре великолепные женщины, каждая из которых являла собой образец истинной женственности. Все картины были написаны с разных натурщиц, а затем превращены в идеал женской красоты. Эти картины можно назвать медитациями на тему материнства: святая Анна – мать Марии, Мария – мать Христа, Леда – мать двоих сыновей, а Лиза – это совершенно реальная флорентийская жена и мать.

Как мы уже знаем, Леонардо начал работу над «Святой Анной» во Флоренции в 1500–1501 годах. Картина предназначалась для алтаря церкви Сантиссима Аннунциата. В 1501 году художник представил заказчикам полноразмерный картон, ныне утерянный, и картон этот произвел полный фурор в художественном мире Флоренции. Теперь же, семь лет спустя, Леонардо вновь возвращается к этой теме и создает великолепный рисунок, ныне хранящийся в лондонской Национальной галерее (см. иллюстрацию 24). Этот рисунок называют картоном из Берлингтон-Хауса, поскольку долгие годы он хранился в Королевской академии, расположенной в Берлингтон-Хаусе. Рисунок довольно велик (1390 × 1010 мм), но на нем практически нет никакого фона. Четыре фигуры занимают практически все пространство. Рисунок напоминает фотографию крупным планом, избавленную от всего постороннего. Главная фигура картины, Мария, изображена сидящей, и тем не менее она

занимает все вертикальное пространство. Кончики пальцев ее правой ноги выходят за пределы рисунка. Группа в целом напоминает скульптуру – своими размерами, плотностью размещения фигур, даже колоритом. Фигуры отсвечивают медным блеском (впрочем, этим они обязаны влиянию времени на поверхность рисунка). Но даже в столь скульптурной группе Леонардо достигает той тонкости нюансов, которая недоступна скульптору. Картон становится материальным выражением превосходства живописи над скульптурой, о котором писал сам художник: «Скульпторы не могут изобразить прозрачных тел, не могут изобразить ни светящихся тел, ни отраженных лучей, ни блестящих тел, как то: зеркал и иных полированных вещей, ни облаков, ни пасмурной погоды, ни бесконечно много того, чего я не называю, чтобы не надоесть».[785]

Композиция берлингтонского картона, как и «Мадонны в скалах», представляет собой широкую пирамиду, но внутри этой замкнутой формы присутствует спиральная, круговая динамика. Глаз словно попадает в водоворот, следуя за линией, которая начинается у лица младенца Христа, текучим движением поднимается вверх, огибая головы обеих женщин, спускается сбоку от головы Марии и вдоль ее руки, а затем, вместо того чтобы завершить круг, обрывается на указующем персте святой Анны, воздевшей руку к небу. Вокруг центрального движения, проявляющегося также через линии покрывал, накинутых на головы обеих женщин, кружатся вихри драпировок, округлость коленей и ступней. У ног женщин мы видим мелкую круглую гальку – успокаивающий беспорядок речного дна.

Как и во многих картинах Леонардо, в этом картоне есть скрытое повествование. День выдался жарким. Женщины сидят на камнях возле ручья или мелкого пруда. Они опустили ступни в воду, чтобы испытать прохладу. За ними виднеется изломанный коричневый пейзаж, напоминающий пустыню. Мы находимся в предгорьях, а не в горах. Вокруг женщин высохшие скалы, растительности почти нет. И тем не менее у зрителя возникает ощущение присутствия человека (как и в ландшафте, расстилающемся за спиной Джоконды). За правым плечом Марии мы видим намек на дорогу или тропу, а с другой стороны виднеются четыре линии, напоминающие силуэт ворот. Скругленная линия вполне может быть простым мостиком – по нему женщины и пришли на реку. И в центре рисунка мы видим руку, которая в вихре штрихов и линий кажется пустым пространством. Эта рука показывает нам, что перед нами не просто семья, проводящая время вместе. Мы присутствуем при моменте, имеющем высокое духовное значение.

Сохранились и подготовительные эскизы к картону, выполненные пером поверх наброска на бумаге черным мелом. Ныне эти рисунки хранятся в Британском музее.[786] Самый большой из трех рисунков – не просто подготовительный эскиз. Это готовый шаблон для полноразмерного картона. Фигуры почти не видны за штрихами и линиями. Композиция обрамлена и промерена. Она готова к переносу на полноразмерный картон. Сам картон был сделан из склеенных между собой листов (так же создавался и картон для «Битвы при Ангиари» в 1504 году). Леонардо использовал восемь листов льняной бумаги – четыре полных листа и четыре более узких, которые находятся в верхней и нижней части картона. Писал на них он углем и белым мелом. Материал не мог быть более простым: уголь и мел – точно так же, как писали первобытные люди. Но этот материал позволил Леонардо перейти в иное измерение, в высокий духовный мир.

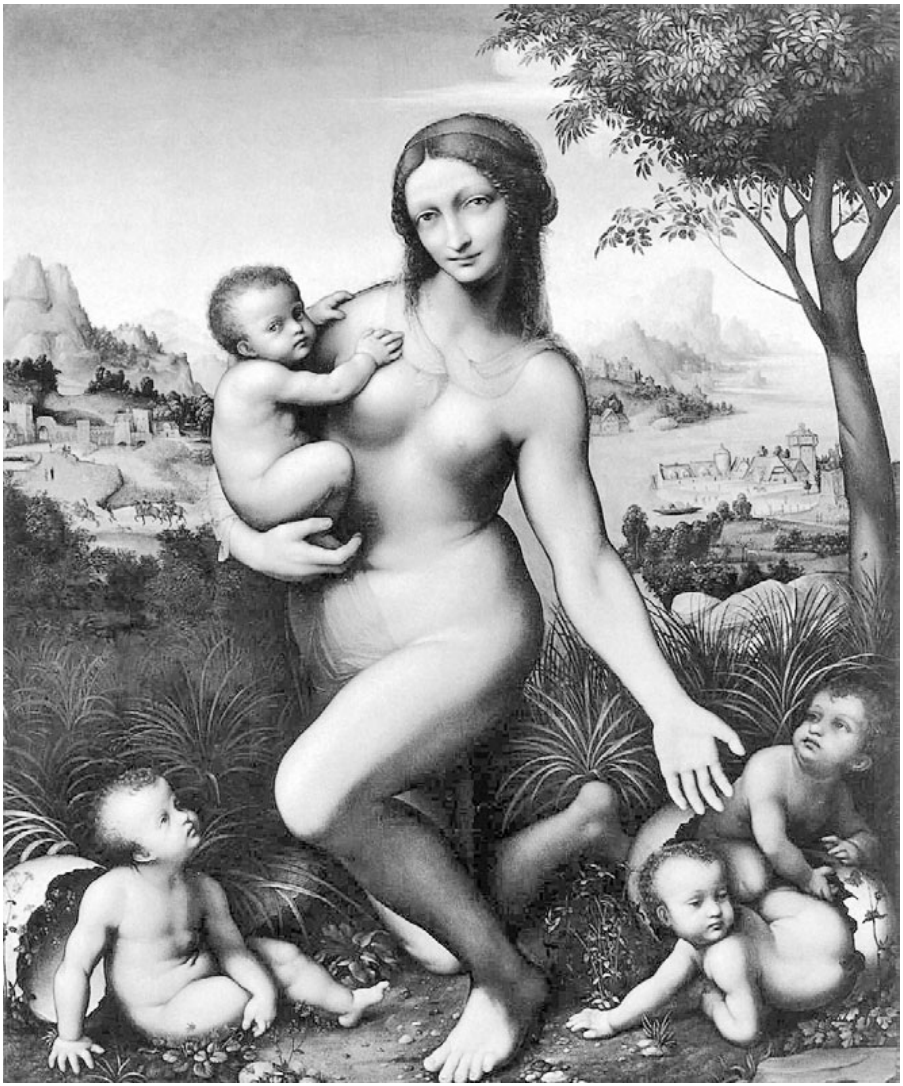
Рисунок сохранился до наших дней благодаря отличному качеству льняной бумаги. На поверхности рисунка выступают отдельные волокна, которые придают ему дополнительный колорит. На рисунке сохранились следы воды. Мы видим, что его неоднократно скатывали и складывали. На задней стороне виден разрез, заклеенный тремя листами бумаги. В верхнем левом углу картона сохранилась старая печать с изображением голов римских императоров. В XVII веке рисунок был прикреплен к холсту: под увеличительным стеклом можно разглядеть отпечатки пальцев мастера, который прижимал бумагу к холсту для лучшего приклеивания. Рисунок попал в Англию при неизвестных обстоятельствах в XVIII веке. Впервые он упоминается в описи коллекции Королевской академии в 1779 году. С тех пор рисунок не раз подвергался довольно грубой реставрации. Известный фальсификатор Эрик Хебборн утверждал, что в 50-х годах XX века он перерисовал все линии белым мелом во время секретной реставрации, потребовавшейся после того, как рисунок оставили возле горячего радиатора в подвале Берлингтон-Хауса. Впрочем, его рассказ ничем не подтверждается.[787] В 1962 году рисунок был передан в Национальную галерею, но на этом его мучения не кончились. Вечером 17 июля 1987 года мужчина, стоявший перед картоном, выстрелил в него с близкого расстояния из одноствольного дробовика. Защитное стекло не позволило дроби достичь поверхности рисунка, но последствия выстрела были ужасными. На поверхности рисунка образовался плоский кратер диаметром примерно 15 см. Реставрация заняла почти год. В ее процессе пришлось снять, сохранить и заменить более 250 фрагментов бумаги, «причем некоторые из них были не больше споры».[788]

*Размеченный подготовительный эскиз для «Мадонны с младенцем, святой Анной и святым Иоанном» (картон из Берлингтон-Хауса)*

Картон так и не был использован для написания картины. Возможно, Леонардо счел его окончательным воплощением данной идеи. На картине «Мадонна с младенцем и святой Анной», ныне хранящейся в Лувре, мы видим совершенно иную композицию. Здесь вновь появляется агнец, которого очевидцы видели на картоне 1501 года, хотя и в другом виде. На картине нет святого Иоанна Крестителя. Композиция картины совершенно иная, изменилось и настроение. Картина переполнена нежностью. Ее можно даже назвать сентиментальной. Главная идея картины – это волнующий, хотя, возможно, и иллюзорный мотив птицы, обнаруженной сто лет тому назад последователем Фрейда

Пфистером и которую теперь просто невозможно не увидеть. Дата написания этой картины неизвестна, и специалисты расходятся во мнениях по этому вопросу. Скорее всего, она была написана чуть позднее картона, в 1510–1511 годах. Это одна из трех картин, которые видел кардинал Луиджи Арагонский во Франции в 1517 году.

В то же самое время в студии Леонардо находился и один из вариантов «Леды». Различные изображения стоящей Леды (см. иллюстрацию 29) загадочны. Никаких документов относительно того, кто и когда их написал, не сохранилось. Мнения специалистов, как всегда, расходятся. Но мы с вами уже убедились в том, что мотив Леды постоянно возникает в различных подготовительных эскизах 1504–1505 годов. И везде она изображена коленопреклоненной. Известна лишь одна подобная картина, и она самым тесным образом связана с работой миланской мастерской Леонардо. Талантливый помощник Леонардо, Джампетрино, написал Леду маслом на ольховой доске. Впрочем, когда в 1756 году картину приобрел ландграф Гессе-Кассель, она называлась «*Caritas* Леонардо да Винчи». *Caritas* – воплощение Милосердия – часто изображали в виде матери с тремя детьми. И действительно, четвертый ребенок (сверху, в правой части) был скрыт под более поздним слоем краски. В 1803 году Гете писал: «Среди сокровищ галереи в Касселе выделяется *Caritas* Леонардо да Винчи, которая более всех других привлекает внимание художников и любителей искусства».[789] Впоследствии была установлена связь картины с рисунками, изображающими коленопреклоненную Леду, и четвертого младенца удалось раскрыть. Некоторое время картину считали принадлежащей кисти Леонардо да Винчи, поскольку качество живописи чрезвычайно высоко. Но сегодня авторство Джампетрино неоспоримо. Тип лица и изгибы пышного тела коленопреклоненной Леды встречаются и в других работах этого художника. Лицо Леды на всех картинах очень похоже. Образцом для него послужил рисунок Леонардо, ныне хранящийся в Виндзорской коллекции.[790] (Возможно, мы знаем имя и даже адрес женщины, послужившей моделью для этого рисунка, – но об этом мы поговорим позднее.)



*«Коленопреклоненная Леда». Джампетрино*

Недавно проведенные технические исследования «Леды» Джампетрино показали еще более тесную ее связь с мастерской Леонардо.[791] Съемка в инфракрасных лучах выявила рисунок под поверхностью красочного слоя. Рисунок был сделан по отметкам, перенесенным с полноразмерного картона. Этот картон мог быть создан самим Леонардо на материале рисунков коленопреклоненной Леды, которые он сделал в 1504 году. Поза Леды во многом, хотя и не полностью, напоминает позу с рисунка из Четсуорта. Но у картины есть и другие секреты. Под внутренним рисунком обнаружился еще один слой, на котором можно увидеть часть ансамбля «Святой Анны». Сохранился лишь фрагмент композиции, но он в точности соответствует варианту,

ныне хранящемуся в Лувре. Таким образом, под коленопреклоненной Ледой Джампетрино находится утраченный картон для луврской «Мадонны с младенцем и святой Анной». Нам по-прежнему многое неизвестно, но это позволяет датировать картину Джампетрино 1501–1511 годами, как и картину из Лувра. Вполне возможно, что пейзаж на заднем плане «Леды» был написан позднее другим художником – Бернардино Марчизелли, или Бернаццано, помощником Чезаре да Сесто и большим специалистом по написанию таких осенних ломбардских пейзажей.[792]

В то же время студия Леонардо работала над погребальным памятником кондотьеру Джанджакомо Тривульцио, злейшему врагу Сфорца, ставшему маршалом Милана. По завещанию, составленному в 1504 году, Тривульцио оставил 4000 дукатов на создание монументальной гробницы в базилике Сан-Назаро Маджоре. Он хотел, чтобы на его могиле высилась грандиозная конная статуя. Неудивительно, что он сразу же подумал о Леонардо. Возможно, что в 1506 году Леонардо вернулся в Милан именно из-за этого проекта. Призрак разрушенного коня Сфорца преследовал художника. Сохранилось много эскизов памятника, изображающих бронзового коня с наездником поверх изысканно украшенной мраморной арки. Коней Леонардо, как всегда, рисует с поразительным реализмом и симпатией. Эти рисунки стали последним «конным» циклом художника, который всегда был большим знатоком и ценителем лошадей.[793] Наездник изображен идеализированным. Это юный воин, хотя в действительности Тривульцио был довольно грузным мужчиной с лицом борца.

*Эскиз к памятнику Тривульцио*

В документе, озаглавленном *«Sepulcro di Messer Giovanni Jacomo da Trevulzo»*, Леонардо подсчитал предполагаемые расходы на создание памятника:[794]

| | |
|---|---|
| Расходы на металл на коня и наездника | 500 дукатов |
| Расходы на отливку, включая работы внутри модели, изготовление формы и печи, в которой она будет отливаться | 200 дукатов |
| Расходы на изготовление глиняной модели, а затем перевод ее в восковую форму | 432 дуката |
| Расходы на труд по полировке после отливки | 450 дукатов |

Таким образом, расходы на одну только статую должны были составить 1582 дуката. На постамент и арку должно было уйти 13 тонн мрамора. Расходы на материал и работу составляли еще 1342 дуката. Такова была предварительная оценка Леонардо. Возможно, она и не была очень точной, как всегда бывает у итальянцев, но в результате этот проект, как и многие другие, остался неосуществленным. Не сохранилось никаких документов, говорящих о том, что проект вышел за пределы эскизов. В любом случае Тривульцио умер в Шартре в 1518 году, за несколько месяцев до смерти Леонардо.

## Мир и воды его

12 сентября 1508 года Леонардо открыл новую записную книжку в переплете из тонкого серого картона и написал: *«Cominciato a Milano a dì 12 di settembre 1508»*. Эта книжка состояла из 192 страниц. В ее конце Леонардо ставит дату: октябрь 1508-го. Значит, он исписал целую книжку за шесть недель или около того. Компактность и стройность записей подтверждают это предположение. Леонардо так озаглавил свою книжку: *Di mondo ed acque* – «О мире и водах его». Сегодня это Парижская книжка MS F. Леонардо дает себе строгие инструкции:

> «Напиши сначала о воде в целом и о каждом ее движении, а дальше опиши все виды дна и все вещества, из которых оно состоит… Опиши все фигуры, образуемые водой, от самой большой до самой малой волны, и укажи их причины».[795]

На страницах, посвященных воде, мы видим небольшие живые эскизы – великолепные образцы мастерства Леонардо в изображении сложных, неуловимых материй. Он пишет о *retrosi* (возвратных течениях) и водоворотах. Возмущенные поверхности он называет *aqua panniculata* – сморщенной, смятой водой. Увлечение сложной формой текущей воды отражается в плавных, текучих локонах Леды, над которыми Леонардо – или его помощники – работал в это время. Интерес к воде является и чисто практическим. В книжке есть эскиз машины «для выкапывания земли таким образом, чтобы сделать воду канала глубже».[796] Этот эскиз может быть связан с проектом системы каналов, который в это время и разрабатывался.

И снова Леонардо обращается к мыслям о летательном аппарате. Он записывает: «Анатомируй летучую мышь, и изучи ее, и построй машину по ее образу».[797] Леонардо и раньше считал летучую мышь физиологической моделью для создания крыльев летательного аппарата, «потому что мембраны служат как рама крыльев». Но теперь – возможно, после неудачных опытов на горе Монте-Чечери – он считает, что летучая мышь может послужить моделью для летательного аппарата в целом. Позже Леонардо запишет, что летучие мыши «могут преследовать свою добычу сверху вниз, а иногда в наклонном положении и различными способами, чего они не могли бы сделать, не рискуя погибнуть, если бы их крылья состояли из перьев с промежутками между ними».[798]

Страсть Леонардо к геометрии не исчезла. Он снова извлекает квадратные и кубические корни, мучается над проблемой Делоса, получившей такое название от античного мифа. Бог Аполлон спас жителей острова Делос от чумы и в награду потребовал, чтобы они вдвое увеличили размер его алтаря. Алтарь представлял собой идеальный куб мрамора. Жителям острова пришлось извлекать кубический корень, чтобы умилостивить бога.[799]

В той же книжке мы находим рассуждения на темы оптики и света, которые плавно переходят в настоящую космологическую теорию. В великолепно написанном отступлении «Во славу Солнца», занимающем две страницы, Леонардо цитирует и спорит с мнениями Эпикура и Сократа о размерах Солнца. Заключает свои наблюдения он так:

> «Во Вселенной не вижу я тела большего и могущественнейшего, и его свет освещает все небесные тела, размещенные по Вселенной. Все души от него происходят, ибо тепло, находящееся в живых существах, происходит от душ, и нет никакой иной теплоты и света во Вселенной».[800]

В этом фрагменте все еще чувствуется влияние платоновско-планетарной магии Фичино, но, если заменить слово «Вселенная» на выражение «Солнечная система», наблюдения Леонардо обретают идеальный научный смысл. Леонардо близок к идее гелиоцентризма, хотя и не формулирует ее достаточно точно. На листе из Виндзорской коллекции, датируемом 1510 годом, мы находим знаменитую запись: *«Il sole non si muove»* («Солнце не движется»). Леонардо на тридцать лет опередил Коперника, хотя полностью уверенным в этом быть нельзя. Идея гелиоцентризма – хотя и недоказанная – стара, как Пифагор. Фраза в записной книжке Леонардо появляется сама по себе, без каких-либо преамбул или объяснений. Вполне возможно, что речь идет о каком-нибудь представлении или маскараде. А может быть, это девиз для герба, иллюстрирующий настойчивость и упорство его владельца.[801]

В Парижской книжке MS F мы находим также рассуждения о геологических и этиологических циклах, которые стали предметом Лестерского кодекса. Леонардо рассматривает возможность подъема земной поверхности из моря и пророчествует о том, что земля вернется обратно в море.[802] В этих фразах слышатся первые отголоски апокалиптических рисунков Леонардо с изображением Потопа. Естественные катастрофы несут в себе идею коллапса категорий и определений

– поглощение интеллекта Природой не поддается контролю, и исход его неизвестен.

Среди размышлений на глобальные темы встречаются и совершенно случайные записи, что абсолютно естественно для записной книжки. Вот несколько фраз, нацарапанных на обложке:

> Надуть легкие свиньи
> Авиценна о жидкостях
> Карта Элефана Индийского, которая есть у Антонелло Меркайо
> Разузнать у книжников о Витрувии
> Спросить у маэстро Мафео, почему Адиже поднимается каждые семь лет и падает семь лет
> Ходи каждую субботу в парные бани, и ты увидишь обнаженных мужчин.[803]

Практически в то же время Леонардо делает записи в другой записной книжке, Парижской книжке MS D. Она состоит из двадцати плотно исписанных страниц и посвящена одной теме – науке зрения. Некоторые наблюдения уже встречались в книжке MS A, написанной в начале 90-х годов XV века. Книжка MS D явилась результатом стремления Леонардо к систематизации и возможной будущей публикации своих трудов.[804]

Тем же стремлением продиктованы и анатомические записи, сделанные в то же время. Сохранилось восемнадцать листов, на одном из которых Леонардо написал: «Этой зимой 1510 года я надеюсь закончить всю анатомию». На листах мы видим графические иллюстрации, сопровождаемые краткими объяснениями. Материал расположен так, как мог бы располагаться в печатном издании. Примечания художника ясно говорят о том, что текст предназначался для печати: «Касательно пользы, которую я принесу потомкам, я покажу способ печатания его по порядку, и я молю того, кто придет за мной, не поддаваться алчности и не делать оттисков на…» Последнее слово написано буквально в край и неразборчиво, но от него сохранилось достаточно, чтобы предположить, что это слово *legno*, то есть «дерево».[805] Другими словами, Леонардо высказывает пожелание, чтобы его анатомические тексты иллюстрировались гравюрами не на дереве – более дешевыми, но и более грубыми, – а дорогими и четкими гравюрами на меди. Это же подтверждает и Паоло Джиовио, познакомившийся с анатомическими изысканиями Леонардо благодаря дружбе с анатомом Маркантонио делла Торре. Леонардо, пишет Джиовио, «изобразил в таблицах каждую тончайшую частицу, не исключая мельчайших жилок и внутренней ткани костей, с величайшею точностью, и,

таким образом, от его многолетней работы должно было остаться на пользу искусства бесконечное число образцов». Как замечает Карло Педретти, именно этим можно объяснить слегка безжизненный стиль рисунков на анатомических листах: «Каллиграфическая точность линий, тени, сведенные к минимуму, единообразие штриховки – вот чего Леонардо ожидал от гравюр на меди».[806]

В это же время Леонардо задумывался и о другой книге. В каталоге Мельци, составленном после смерти Леонардо, рукописная «книга» о живописи значится как Libro A. Она составляет важную часть Урбинского кодекса, которая послужила основой для «Суждений о живописи». Оригинальная рукопись утеряна, но ее содержание частично можно восстановить по тексту Мельци. В этой же книге содержатся некоторые рассуждения о гидравлике, которые Леонардо позднее лично перенес в Лестерский кодекс.[807] Вот так в миланской студии страница за страницей, строчка за строчкой художник готовил свои работы к публикации. Он обращается ко всему человечеству: «И ты, человек, рассматривающий в этом моем труде удивительные произведения природы, если ты решишь, что разрушить мой труд – дело преступное, подумай, что гораздо более преступно отнять жизнь у человека! И если это его строение тебе кажется удивительным произведением природы, подумай, что оно – ничто в сравнении с душой, которая обитает в этом здании. И поистине, какова бы эта душа ни была, предоставь ей жить в своем произведении, как ей заблагорассудится, и не стремись своим гневом и злобой разрушить такую жизнь, ибо поистине тот, кто ее не ценит, тот ее не заслуживает».

# Fêtes Milanaises (миланские торжества)

Французы с радостью стали использовать многочисленные таланты Леонардо. Как и во времена Сфорца, в Милане начались маскарады и развлечения – *festes*, которые теперь правильнее было бы называть *fêtes*. Среди тех, кто видел эти праздники, был молодой врач Паоло Джиовио. Позднее он написал в биографии Леонардо: «Он был редким изобретателем и ценителем всего изящного, и в особенности услаждающих театральных зрелищ».

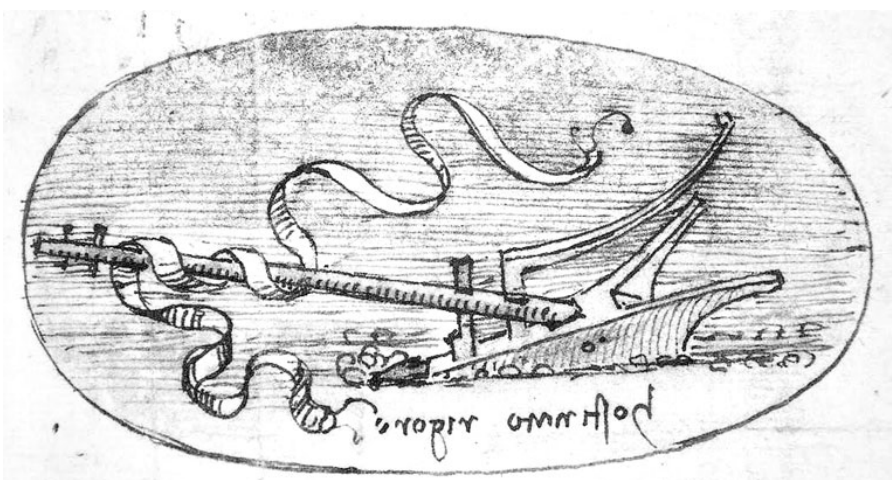
В Кодексе Арундела мы находим легкие наброски сценических декораций, изображающие типично Леонардовы горы. Горы открывались, являя зрителям огромную полукруглую пещеру. На схеме показан механизм тросов и противовесов, размещенный за сценой. В заметках Леонардо объясняет театральный эффект: «Гора, которая открывается… и виден Плутон в своем обиталище». Театральная пещера являлась «обиталищем» царя подземного царства – неким подобием ада, населенным дьяволами и фуриями. Здесь же находился Цербер и «много плачущих обнаженных детей».[808] Судя по всему, это эскиз декораций для постановки оперетты Аньоло Полициано «Орфей». Леонардо, по всей видимости, участвовал в постановке «Орфея» в Мантуе в 1490 году. Тогда на сцене блеснул протеже художника, Аталанте Мильиоротти. Теперь же оперетту предстояло показать придворным Шарля д'Амбуаза. Легким флорентийским стихом Полициано рассказывал историю Орфея, который отправился в подземный мир, чтобы вырвать свою жену Эвридику из цепких когтей Плутона. Для каждой партии было подобрано соответствующее музыкальное сопровождение – контрабасовые виолы для Орфея, сопрановые виолы для Эвридики, тромбоны для Плутона, гитары для Харона, перевозчика душ в царство мертвых. В Виндзорской коллекции сохранился лист с эскизами театральных костюмов и профилем юноши с вьющимися волосами. Вполне возможно, что это портрет актера, игравшего Орфея.[809]

К этому же периоду относится и набросок пером, изображающий «Орфея, атакуемого фуриями». Лист был обнаружен в 1998 году в коллекции гравюр и рисунков, принадлежащей Стефано делла Белла. Однако в 2001 году было сообщено, что рисунок пострадал во время небрежно проведенной реставрации. Рисунок был выполнен зеленоватыми чернилами, которые Леонардо использовал при создании других документов и рисунков того периода, в частности эскизов для памятника Тривульцио.[810]

Эти фрагменты – все, что осталось от миланской постановки «Орфея». Постановка вызывала в Леонардо чувство ностальгии – тоску по Флоренции и Полициано, по прекрасному Аталанте. А декорации напоминают нам о том, что Леонардо когда-то давно писал о «пещере», о «страхе и желании», охватывающих его перед входом в нее.

Постановкой «Орфея» театральная деятельность Леонардо не ограничилась. Он принял участие в торжественном представлении 1 июля 1509 года в честь Людовика XII, вернувшегося в Милан во главе своих войск после решающей победы над венецианцами при Аньаделло. На сцене в аллегорической форме изображалась битва дракона (Франция) и льва (Венеция) – новое появление льва в работах Леонардо, хотя на этот раз лев неизбежно должен был потерпеть поражение. На площади перед замком был выставлен «конь огромного размера». Наездником был сам король. Об этом мы узнаем из хроник того времени и из записей Дж. П. Ломаццо, которому о миланском представлении рассказывал Франческо Мельци.[811]

В Атлантическом кодексе мы находим резкое замечание Леонардо об итальянских войнах и о пустой трате средств: «Венецианцы, ведя десять лет войну против Империи, Церкви и королей Испании и Франции, потратили 36 миллионов золотых дукатов. На это они тратили 300 000 дукатов в месяц».[812]



*Упорство и неотвратимость. Эскиз герба, 1508–1509*

В этих спектаклях Леонардо снова выступил в роли придворного художника, какую он выполнял при дворе Сфорца. Он снова рисует гербы. Расцвет ренессансной геральдики еще не наступил. Одним из ценителей этого искусства был почитатель Леонардо Паоло Джиовио. Его гербовник был известен самому

Шекспиру. Книгу Джиовио перевел Сэмюэль Дэниел.[813] Андреа Альчьято, автор знаменитой книги *Emblematum liber* (1531), называл гербы образами, «списанными с истории или природы», которые «элегантно доносят до нас некую мысль». Настоящий герб состоит из *corpo*, то есть тела, и *anima*, то есть духа, из визуального образа и словесного девиза, сопровождающего этот образ. Девиз не должен выражать значение герба слишком откровенно. Умные мужчины и женщины должны были созерцать гербы и размышлять над их девизами.[814] Герб воздействовал на зрителей поэтическим образом, он доносил до них метафизические идеи в простой и выразительной форме. Подобно японским хайку, герб эпохи Ренессанса являлся простой и сдержанной формой выражения сложных, сугубо личных идей.

На листе из Виндзорской коллекции мы видим три законченных герба.[815] На первом изображен плуг с девизом *hostinato rigore* (упорство и неотвратимость). Девиз как нельзя лучше выражал характер Леонардо – его упорство и неутомимую страсть к исследованиям. Впрочем, прямолинейное движение плуга абсолютно не соответствовало увлекающейся натуре художника. Мысль Леонардо странствовала причудливыми путями, блуждала в лабиринтах, подобным таинственной вязи *fantasie dei vinci*. На втором эскизе изображен компас, поворачиваемый водяным колесом, а над ним – звезда. Девиз герба гласит: *«Destinato rigore»*. Буквально это означает «сужденная твердость». Если перевести девиз более вольно, мы получим «твердый курс». Ниже Леонардо написал: *«Non a revoluzione chi a tale stella e fisso»* – «Тот, кто следует за такой звездой, никогда не кружит» (то есть не покоряется превратностям судьбы). Крохотные лилии внутри звезды показывают, что она символизирует короля Франции.[816] На третьем гербе изображена лампа со свечой внутри и ветры, дующие со всех сторон света. Девиза здесь нет, но сходный рисунок мы находим в другой записной книжке, где изображены мехи, создающие ветры. Девиз на этом эскизе гласит: *«Tal el mal che non mi noce quale il bene che non mi giova»* – «Зло, которое мне не вредит, все равно что добро, которое не приносит мне пользы».[817] Внутри лампы пламя защищено и от сильного ветра, которое может загасить его, и от слабого, которое его только раздувает. Такая защита вновь связана с образом короля, хотя теперь Леонардо говорит о том, что королевское покровительство имеет две стороны: король защищает художника от перепадов фортуны, но в то же время изолирует его от «добрых» легких ветерков (от опыта? от самой природы?).

В это же время Леонардо набрасывает несколько довольно

грубых эскизов с изображением цветка *(Iris florentina)* и свитка, замкнутого в круг. Леонардо пробует различные девизы – *«Prima morte che stanchezza», «Non mi satio di servire»* и так далее. Он работал над темой непоколебимого служения. Но на полях появляется замечание, словно ремарка, адресованная зрителям. И это замечание выдает скептическое отношение Леонардо к безоговорочной преданности: «Руки, в которые, подобные снежинкам, сыплются дукаты и драгоценные камни, не устанут служить, но это служение только ради пользы, но не ради нашей выгоды».[818] На обороте листа Леонардо набросал несколько эскизов, напоминающих аллегории Боли/Наслаждения 80-х годов XV века. На эскизах изображены маски, которые тают под лучами солнца, открывая истинные лица людей. Ниже написано:

> «Истина: солнце.
> Фальшь: маска».

И снова Леонардо пробует разные девизы, например *«Nulla occulta sotto il sole»* – «Ничто не укроется от солнца».[819]

Все эти гербы выражали отношение Леонардо к служению королю Людовику или были созданы по заказу человека, который хотел выразить подобные чувства – например, по заказу старинного друга художника, Галеаццо Сансеверино, бывшего зятя Мавра, который ловко и цинично стал служить французам и позднее стал суперинтендантом королевских конюшен в Блуа.

Музыкальные представления, парады победы, придворные гербы – вот чем занимался королевский «художник и инженер» в промежутках между рисованием Мадонн, проектированием летних вилл и выбором направления каналов. Сохранились некоторые документы, связанные с выплатами Леонардо за подобные поручения. Нам известно, что в период с июля 1508 по апрель 1509 года Леонардо получил 390 скуди – неплохая сумма, хотя тенденция выплат огорчительна: 100, 100, 70, 50, 50, 20.[820] Самые большие выплаты относятся к концу лета 1508 года. По-видимому, они связаны с постановкой «Орфея». В отдельном счете, записанном на обложке Парижской книжки MS F, мы читаем: «В [пропуск] день октября 1508 я получил 30 скуди». Из этой суммы, пишет Леонардо, он одолжил 13 скуди Салаи «на приданое его сестры».[821]

# Кремона

В нижней правой части большого листа с геометрическими схемами и анатомическими эскизами из Виндзорской коллекции мы находим небольшой список из шести имен.[822] Своим мелким почерком Леонардо написал следующее:

Лорен
Лорен
Салаи
Чеко
Кермонезе
Фачино

Ниже написано *«9 tessci»* – «девять черепов». Но эта запись отделена от списка значительным расстоянием и не может считаться его частью. Судя по геометрическим схемам, изображенным на листе, его можно отнести к 1509 году.

Четыре из шести имен понять несложно. Салаи нам прекрасно известен. Чеко или Чекко (обычное сокращение имени Франческо) – это Мельци. Один из двух Лоренов – это Лоренцо, поступивший в студию Леонардо во Флоренции в 1505 году. Именно он писал матери в 1507 году. А последнее имя в списке – и не имя вовсе, а слово «носильщик» – *facchino*, сопровождавший путешественников. Эти шесть человек сопровождали Леонардо в его поездке. Судя по всему, речь идет о поездке Леонардо в Павию в конце 1509 или в начале 1510 года. В Павии художник хотел посетить лекции по анатомии Маркантонио делла Торре. Поскольку Леонардо взял с собой столько народу, путешествие должно было затянуться.

Два оставшихся имени загадочны. Я не знаю, кто такой второй Лорен или Лоренцо. Но более всего меня интересует «Кермонезе». Несомненно, что Леонардо таким образом назвал уроженца североитальянского города Кремоны, центра производства музыкальных инструментов. То же имя мы находим в записи 1499 года. В Милане Леонардо напоминает себе о том, что нужно «взять работы Леонардо Кермонезе», то есть математика из Кремоны Леонардо ди Антонио Майнарди.[823]

Судя по всему, в путешествии 1509 года Леонардо сопровождал уроженец Кремоны. Этот человек включен в список, но может отличаться от всех остальных в одном отношении – этим человеком была женщина. Сохранились упоминания о таинственной женщине по имени Кремона, с которой жизнь

Леонардо была неким образом связана.

Ла Кремона появилась в истории жизни Леонардо недавно. О ней ничего не было известно вплоть до 1982 года, когда появилось красивое новое издание ломбардского художника и критика начала XIX века Джузеппе Босси под редакцией Роберто Паоло Чьярди. Босси был искренним поклонником Леонардо. Он сделал полноразмерную копию его «Тайной вечери», а также множество очень детальных рисунков, весьма пригодившихся реставраторам. Были у него и недоброжелатели – в том числе и Стендаль. Однако те, кто изучает творчество Леонардо, относятся к Босси с глубоким уважением, в том числе за его монографию, посвященную «Тайной вечере» (1810), а также за издание Лестерского кодекса, основанное не на оригинале, который в то время хранился в Норфолке, а на полной копии, найденной им в Неаполе. Перевод кодекса, сделанный Босси, ныне хранится в библиотеке великого герцога в Веймаре. Он был приобретен после смерти Босси в 1815 году по совету Гете.[824] Новое издание работ Босси, осуществленное Чьярди, включало в себя ранее неизвестные рукописи, и в том числе черновик неопубликованного эссе о воплощении страстей в искусстве. В нем Босси часто ссылается на Леонардо, упоминает великолепное воплощение страстей в «Тайной вечере», а затем, развивая идею о том, что для того, чтобы достоверно изобразить страсти, художник должен испытать их сам, пишет:

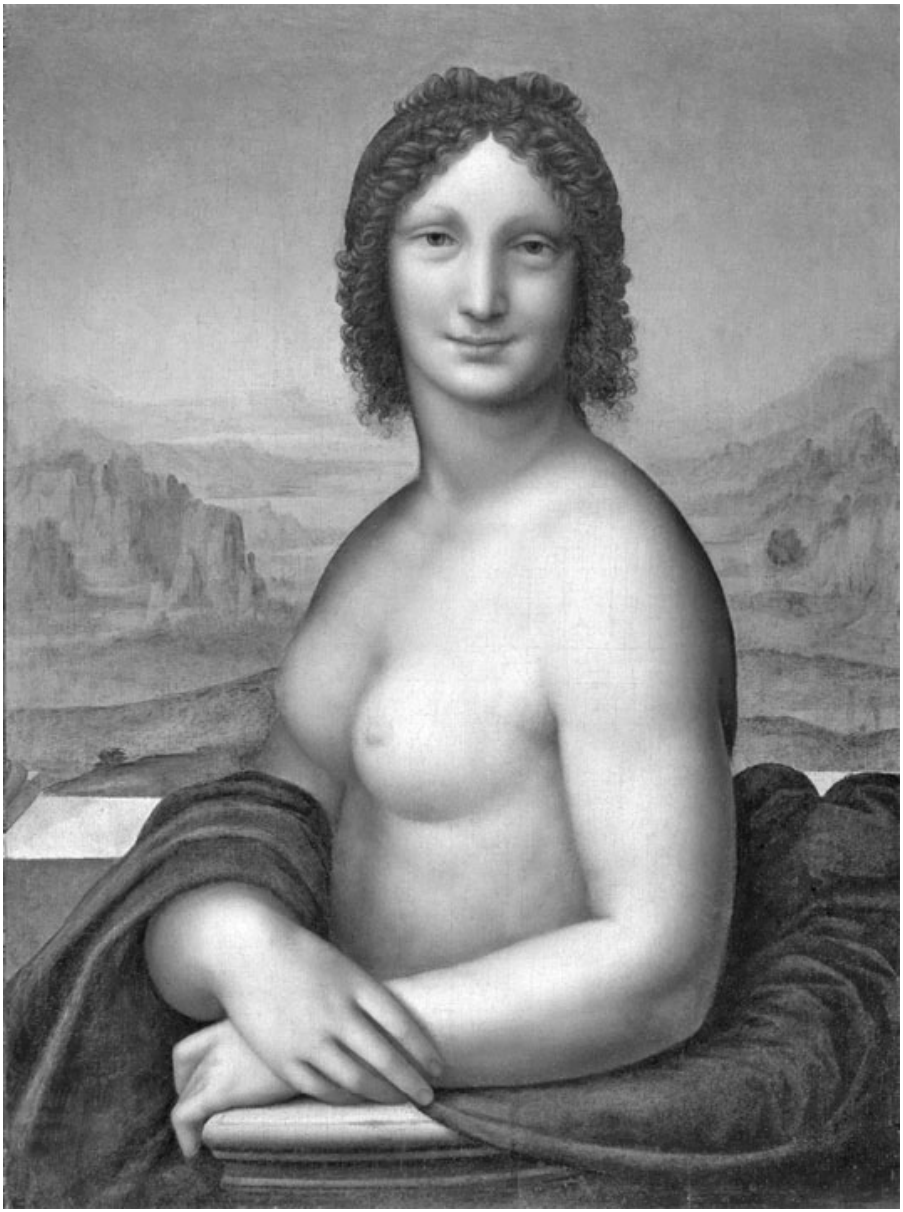
> «То, что Леонардо… любил радости жизни, доказывается записями о его отношениях с куртизанкой по имени Кремона. Записи эти я получил из весьма авторитетного источника. Он не мог бы так глубоко понять человеческую природу и воплотить ее, не испытав посредством долгого опыта чисто человеческих слабостей».[825]

Вот так! К сожалению, Босси не назвал своего «авторитетного источника», предоставившего ему эти «записи». Мы не можем быть уверены в точности этой информации, хотя нет сомнения в том, что Босси был весьма осведомлен о жизни Леонардо и имел доступ к ныне утерянным рукописям. Возможно, документы он получил от Карло Аморетти, библиотекаря Амвросианской библиотеки, сделавшего копии со многих рукописей Леонардо. Возможно, Босси обнаружил эти документы в Неаполе, работая над копией Лестерского кодекса. Тогда же он копировал фрагменты из «Амвросианского апографа», сборника выдержек из материалов Амвросианской библиотеки, составленного в XVII

веке.

Слово «куртизанка» могло иметь различные значения, но Босси имеет в виду именно проститутку. В римском цензе 1511–1518 годов куртизанки подразделялись на ряд категорий: *cortesane honeste, cortesane putane, cortesane da candela e da lume, cortesane da minor sorte*. Куртизанки высшего ранга, «честные», были красивыми, образованными женщинами, любовницами богатых людей. Шлюхами (*putane*) называли тех, что ловили клиентов на улицах, и обитательниц борделей. Куртизанки «свеч и света» традиционно жили в домах свечных дел мастеров и продавцов фонарей. В таких магазинах жизнь начиналась после наступления темноты. И самое низкое положение занимали куртизанки «низшего сорта». В этом цензе мы находим упоминание о двух куртизанках по имени Мария Кремонезе. Поскольку во время составления ценза Леонардо находился в Риме, вполне возможно, что одна из них как раз и была загадочной Ла Кремоной.[826] (Сам Леонардо также должен фигурировать в римском цензе, но до наших дней дошла лишь половина составленных в тот период документов.)

То, что художники иногда использовали проституток в качестве натурщиц, неоспоримо. Римская куртизанка Филлида Меландроне часто появляется на картинах Караваджо. Была ли Ла Кремона натурщицей? Давайте вновь обратимся к великолепным поздним эскизам головы Леды из Виндзорской коллекции. Они значительно отличаются от первых рисунков Леды, сделанных в 1504 году, – не только по стилю, но и по изображенному лицу. Именно это лицо и стало лицом Леды и дошло до нас на множестве написанных картин. Волосы женщины заплетены в косы, как это было принято у куртизанок, – посмотрите, к примеру, эротические гравюры, сопровождающие издание сонетов Пьетро Аретино *I xvi modi* («Шестнадцать позиций»).[827] Поздние рисунки Леды датируются 1508–1509 годами. Как раз в это время в записях Леонардо появляется таинственный Кермонезе. Роскошная нагота Леды могла побудить Босси написать о том, что Леонардо должен был наслаждаться «радостями» женского тела для того, чтобы постичь изображаемые им страсти.



*Образы Кремоны? Эскиз головы Леды (вверху) и «Обнаженная Джоконда» из Эрмитажа*

Мы можем предположить, где Леонардо нашел свою прекрасную кремонку. На большом листе с анатомическими рисунками, хранящемся в Виндзорской коллекции, мы читаем: *«femine di messer iacomo alfeo elleda ne fabri»*. Истолковать несуществующее слово *elleda* можно только одним образом – *è Leda*. Таким образом, запись Леонардо гласит следующее: «Среди женщин мессера Джакомо Альфео из Фабри есть Леда». Альфео –

это тот самый «мессер Якопо Альфеи», который торговал сонетами друга Леонардо Беллинчьони. По-видимому, речь идет о рыцаре или докторе юриспруденции, то есть о человеке, занимавшем видное положение в обществе. Фабри – это район Милана возле небольших ворот, получивших название Пустарле Деи Фабри (Ворота кузнецов).[828] Педретти предполагает, что «женщинами» Леонардо назвал дочерей Альфео, но точно так же речь может идти о служанках или любовницах. Этот лист датируется 1508–1509 годами. На нем мы находим большой анатомический эскиз стоящей женщины. Контуры тела наколоты, что говорит о перенесении рисунка на другой лист. И действительно, такая копия имеется в Виндзорской коллекции, и на ней мы находим имя Кермонезе.

Вот и все, что мы знаем о биографии женщины, которую Босси назвал «куртизанкой по имени Кремона». Она была женщиной в доме Джакомо или Якопо Альфеи в Милане. Леонардо рисовал с нее свою Леду. Она вошла в круг его помощников, и Леонардо включил ее в список тех, кто поедет с ним в Павию в 1509 году. На менее известном наброске из Виндзорской коллекции, возможно выполненном кем-то из учеников, мы видим молодую, частично обнаженную женщину, одной рукой прикрывающую правую грудь, а другой касающуюся или прикрывающую область гениталий. (Точно истолковать смысл рисунка затруднительно, поскольку он сливается с отдельным эскизом левой ноги женщины.) На этом же листе находятся анатомические эскизы 1508–1509 годов. Вполне возможно, что мы снова сталкиваемся с Кремоной.[829] Поговорим теперь о загадочной группе картин под общим названием «Обнаженная Джоконда». На них изображена полногрудая женщина в позе более или менее напоминающей «Мону Лизу». Ни одна из них не принадлежит кисти Леонардо. Однако одна из лучших, известная под названием «Мона Ванна» (Эрмитаж), считается написанной Салаи. По композиции она в точности напоминает шедевр Леонардо – то же кресло, та же лоджия, тот же вид на горы. Но лицо женщины и ее заплетенные в косы волосы гораздо ближе к «Леде». Картина, хранящаяся в Академии Каррара в Бергамо, в 1664 году в Милане была записана в каталог как портрет «женщины, считавшейся проституткой» *(mulier creditur meretrix)* работы Леонардо.[830]

Босси считал, что Леонардо имел сексуальные отношения с Кремоной. Художник столько написал, что просто обязан был «любить радости жизни». Примерно в это время Леонардо написал странное, туманное предложение о сексе: «Мужчина, желающий узнать, уступит ли женщина требованиям его похоти,

и понявший, что она уступит и сама желает его, высказывает свою просьбу и выражает свое желание действием; и он не может узнать этого не признавшись, а признавшись, совокупляется».[831]

*Confessando fotte* – перевести эту фразу иначе просто невозможно. Единственный раз Леонардо использует в своих рукописях это слово. Его не следует воспринимать ни как непристойность, ни как простую словесную откровенность. Леонардо часто говорит о половом акте и везде использует иные выражения (*usare con, fare il coito* и т. п.). Использованное же здесь слово говорит о высшей степени эмоциональности. Возможно, сексуальное желание пробудило в художнике научное любопытство? Может быть, эта фраза автобиографична?

На листе с анатомическими эскизами 1510 года мы находим еще одно интересное замечание: «Акт соития и члены, применяемые при этом, настолько безобразны, что, если бы не красота лиц и всевозможные украшения участников и не их исступленное состояние, человеческий род скоро бы прекратился».[832] И снова выражения, использованные Леонардо, говорят нам о многом: красота и желание – в особенности желание, которое подавляется и сдерживается *(frenata)*, – превосходит уродливость гетеросексуальной любви. Эти замечания придают большую достоверность исчезнувшим документам, упоминаемым Босси.

Задача биографа – быть скептиком, а не романтиком, но мне несложно представить себе, что пятидесятисемилетний Леонардо имел некие отношения с прекрасной юной проституткой, безмятежное лицо и пышное тело которой послужили моделью для его «Леды», а возможно, и для утраченной «Обнаженной Джоконды». Это предположение открывает для нас новую страницу в сексуальной жизни художника и опровергает предположение о том, что он был абсолютно гомосексуален. У Леонардо были отношения с женщинами. На большинстве его картин изображены женщины, и они окутаны дымкой физической близости. Отношения Леонардо с Джиневрой де Бенчи или Чечилией Галлерани или Лизой дель Джокондо – и с бесчисленными неизвестными нам женщинами и девушками, позировавшими ему для его Мадонн, – не могли не существовать. Они сохранились в его картинах. Каковы бы ни были предпочтения художника, маловероятно, чтобы этот «ученик опыта», стремившийся познать все, что только можно, отказал себе в сексуальном познании женщины. Упоминаемая Босси Кремона могла научить его гетеросексуальным «радостям», без которых понимание жизни не могло быть полным.

# Медицинские школы

На листе с анатомическими рисунками Леонардо пишет: *«In questa vernata del mille 510 credo spedire tutta la notomia»* – «Этой весной 1510-го я собираюсь завершить все работы по анатомии».[833] По-видимому, эти слова были написаны в Павии, где Леонардо провел несколько месяцев, посещая лекции знаменитого анатома Маркантонио делла Торре. Вазари пишет об этом времени как о взаимно полезном партнерстве: «каждый помогал и принимал помощь другого». В записи о некой *«libro dell'aque»* Леонардо называет делла Торре «мессером Маркантонио».[834] Эта «книга о водах» может быть связана с диагностикой по моче – такой метод широко применялся в то время.

Маркантонио делла Торре было около тридцати лет. Он родился в Вероне. Его отец, Джироламо, был уважаемым профессором и работал в Падуе, где Маркантонио и начал свою карьеру. В 1509 году он перебрался в Павию, куда – по-видимому, ближе к концу года – прибыл Леонардо, чтобы учиться у него или вместе с ним в знаменитом старинном университете. С Павией у художника были связаны приятные воспоминания. Здесь он провел несколько дней в 1490 году вместе с Франческо ди Джорджо Мартини (в 1502 году Мартини умер). Они измеряли собор, восхищались великолепным конем, наблюдали за тем, как рабочие ремонтируют набережную реки Тичино.

Маркантонио, несомненно, отвел Леонардо в анатомическом театре самое почетное место. Пока помощники потрошили труп, а профессор показывал отдельные его части студентам, Леонардо быстро набрасывал эскизы. Среди учеников делла Торре был и юный Паоло Джиовио. То, что он написал об анатомической работе Леонардо, несомненно, было связано с личными воспоминаниями:

> «Он предавался нечеловечески тяжелой и отвратительной работе в анатомических школах, рассекая трупы преступников, чтобы проследить пути природы и по расположению нервов и позвонков воспроизводить различные сгибы и напряжения членов. Он изобразил в таблицах каждую тончайшую частицу, не исключая мельчайших жилок и внутренней ткани костей, с величайшею точностью».

Вскрытия, проводимые в «медицинских школах», – вот что

более всего занимало Леонардо в Павии. В 1508 году он написал, что выполнил «более десяти» вскрытий человеческого тела. Девятью годами позже в разговоре с кардиналом Луиджи Арагонским он упоминает уже о тридцати вскрытиях. Исходя из этого, можно сказать, что между 1508 и 1517 годами он вскрыл двадцать человеческих тел. Некоторые вскрытия могли происходить в «школах» Павии, некоторые – в Риме, где Леонардо работал «в больнице».

Большая часть работ делла Торре не дошла до наших дней, но в сохранившихся фрагментах мы находим яростные слова в адрес *abbreviatori*, то есть тех, кто просто описывает знания, полученные другими людьми, в удобочитаемой форме. Главной мишенью делла Торре был некто Мундинус (Мондино де Лиуцци), книга которого вышла в Павии в 1478 году. Леонардо пару раз цитирует этого автора в своих рукописях.[835] Делла Торре призывает вернуться к оригинальным работам Галена, которого Мундинус перефразировал. Написанное делла Торре перекликается с аналогичными высказываниями самого Леонардо. На полях листа, посвященного работе сердца, Леонардо записал: «Составь речь, необходимую для порицания ученых, препятствующих анатомии и сокращающих таковую». А на обороте того же листа он пишет: «Не сокращающими, но на забвение обрекающими должно именовать тех, кто сокращает такие творения, как эти». «Порицает» лжеученых Леонардо и на другом анатомическом листе:

> «Сократители трудов наносят оскорбление знанию и любви, ибо любовь к какой-нибудь вещи есть младенец этого знания, и любовь тем пламеннее, чем достовернее знание, и эта достоверность рождается от целостного знания всех тех частей, которые, будучи соединены вместе, составляют целое той вещи, которая должна быть любима. Какое значение имеет для того, кто, дабы сократить части таких вещей, о которых он заявляет, что даст о них целостное познание, оставляет без внимания большую часть тех вещей, из которых составлено целое? Правда, что нетерпение, мать глупости, именно и хвалит краткость, как будто нам не было бы достаточно жизни для получения цельного познания об одной-единственной частности, каковою является человеческое тело».[836]

На том же листе находятся два рисунка, показывающие вскрытое сердце, подобное нарезанному ломтиками плоду.

Поверхностные «сократители» – настоящие враги Леонардо. Он собирает записи и рисунки, чтобы создать настоящий анатомический шедевр, пригодный для публикации, в котором впервые было дано подробное визуальное описание работы человеческого тела. В этом и заключается великое открытие Леонардо. Он не только описывал анатомию словесно, как это делали все анатомы до него, но еще и предлагал читателю четкое визуальное изображение, свободное от абстракций, метафор и общих мест:

> «О писатель! Какими словами опишешь ты целостную фигуру с тем же совершенством, как делает это здесь рисунок? Ты пишешь сбивчиво, потому что у тебя нет понимания, и ты даешь мало знания об истинных фигурах вещей. Обманывая сам себя, ты намерен этим вполне удовлетворить слушателя, когда говоришь о фигуре какой-либо телесной вещи, ограниченной поверхностями. Однако напоминаю тебе: не запутывайся в словах, коль скоро ты говоришь не со слепыми…»[837]

Леонардо разрабатывает технику множественного представления, переходя от полного вида к прозрачности, от поперечного сечения – к точному отражению формы:

> «Истинное познание формы какого бы то ни было тела получится от рассмотрения его с разных точек зрения; следовательно, чтобы дать познание истинной формы какого-либо члена человека, первого зверя среди животных, я буду соблюдать вышеуказанное правило, делая 4 демонстрации для каждого члена с 4 сторон, а для костей сделаю их 5, пропиливая их посредине и показывая полость каждой из них, из коих одна мозговая, другая губчатая, или пустая, или плотная».[838]

Множественность точек зрения – иногда Леонардо делал эскизы с восьми сторон – создает последовательность, которую можно было бы назвать кинематографической.

В «нечеловечески тяжелой и отвратительной» работе по вскрытию, когда приходится пилить кости, копаться во внутренностях и отшатываться от хлынувшего человеческого жира, Леонардо предстает перед нами вовсе не тем рафинированным, надушенным художником, каким он был в годы юности. Анатомические рисунки показывают нам Леонардо-эмпирика. В них, как пишет Эдвард Лусие-Смит, «он поставил

свое умение на службу истине, а не идеалу красоты… Анатомические рисунки не прекрасны, но представляют собой способ, каким физическая красота должна в буквальном смысле слова быть принесена в жертву тому роду истины, постичь которую можно только через потрошение».[839]

Леонардо никогда не отрицал своего увлечения аналогиями – между анатомическими структурами и геометрическими формами (что можно увидеть в его рисунках, на которых он пытается связать трехстворчатый клапан сердца с полукруглыми «лунами») и между человеческим организмом и растениями (как на рисунке, где рядом с эскизом человеческой трахеи изображен прорастающий боб).[840]

Плодотворное сотрудничество Леонардо с Маркантонио делла Торре было прервано неожиданной смертью анатома. Маркантонио скончался в 1511 году в возрасте двадцати девяти лет. Он умер на берегах озера Гарда, став жертвой чумы, буквально опустошившей в том году Верону и ее окрестности. По-видимому, ученый заразился, помогая больным.

# Chez Мельци

Смерть делла Торре стала для Леонардо тяжелой потерей – и научной, и личной. И утрата эта была не единственной. 10 марта 1511 года умер Шарль д'Амбуаз. Ему не было еще и сорока. А с ним ушло и столь драгоценное для Леонардо ощущение безопасности. Шарль был личным покровителем художника. Хотя его преемник, элегантный, молодой шевалье Гастон де Фуа, продолжал покровительствовать Леонардо, истинным меценатом он не был. Леонардо продолжал получать стипендию из личных средств короля. В 1511 году он получил 400 лир, столько же в предыдущем году, но эти суммы и в сравнение не идут с деньгами, получаемыми от д'Амбуаза.[841] Некоторые средства Леонардо получал и за работу над прокладкой каналов, что французский король гарантировал ему еще в 1507 году. Мы не знаем, какие картины вышли в это время из его студии: возможно, несколько копий и вариантов «Леды» и «Святой Анны», может быть, несколько красивых Мадонн для французских придворных. Записные книжки Леонардо полны проектов памятника Тривульцио, но никаких следов заключенного контракта или выплаченных денег мы не находим. В доме на винограднике появляется новый жилец, но все условия обговаривает Салаи, кошелек которого не выпускает полученного. Леонардо получает какие-то крохи. Период процветания закончился.

Некоторую часть года Леонардо проводит вне города, среди рек и гор, где ему так привольно. Цель поездки неясна, но, возможно, она была связана с военными планами. В этом году обстановка в Италии резко обострилась. Воинственный папа Юлий II, заключивший союз с французами против венецианцев, теперь обратился против прежних союзников: иностранцам не место на итальянской земле. В Риме Юлий создает *Lega Santa*. Священная Лига представляла собой блок итальянских государств, опиравшихся на поддержку Испании и империи Габсбургов. В Инсбруке, при дворе императора Максимилиана, вставало на крыло новое поколение Сфорца.

В это время Леонардо целиком поглощен изучением течений и потоков, чему посвящена Парижская книжка MS G и часть листов Атлантического кодекса. Сначала интерес к теченим был продиктован военной необходимостью, но вскоре перерос в нечто большее. Леонардо тщательно изучает ломбардские реки, в особенности бассейны рек Адда и Мартезана. Он не создает ничего подобного карте Тосканы, сделанной для Чезаре Борджиа,

но в его записных книжках мы видим огромную коллекцию сведений, имеющих стратегическую и военную ценность. Это очень характерно для Леонардо: от частностей он переходит к общему, его разум воспаряет словно на крыльях.

Судя по запискам и рисункам, в 1511 году Леонардо отправился в область Брианца, расположенную к северо-востоку от Милана. Он пишет о великолепных деревьях этого региона (я сохраняю оригинальные названия, чтобы вы почувствовали голос самого Леонардо): «В Санта-Мария-а-О [Санта-Мария-Оэ] в долине Ранваньян [Рованьянте] в горах Бригантии есть каштановые шесты по 9 локтей и 14 локтей; ты можешь купить сотню 9-локтевых за 5 лир».[842] Рованьяте находится на юге области Брианца, на старой дороге, называемой Каррайя дель Ферро. Эскизы заснеженных гор на красной бумаге созданы именно в это время. Некоторые были сделаны на дороге Каррайя дель Ферро. Над одним из них мы читаем:

> «Здесь есть галька, которая белее, чем вода: кроме того, когда вода пенится, и блеск воды, когда она освещена, близок к голубизне воздуха, а в тени он ближе к зелени, а иногда к темной синеве. Низкая трава, которая растет между галькой, имеет разные цвета в зависимости от богатства или скудности почвы, и она иногда бывает коричневатой, иногда желтой, а иногда зеленой или зеленовато-желтой».[843]

Такие же суровые краски мы видим на ландшафтах, изображенных на поздних картинах Леонардо – на луврской «Мадонне с младенцем и святой Анной» и на вакхическом «Святом Иоанне». В предгорьях Монвизо он видел мрамор «безупречный и твердый, как порфир».

В конце 1511 года швейцарские солдаты, находившиеся на службе Священной Лиги, подошли к северным границам Милана. 16 декабря они сожгли Дезио, городок, расположенный менее чем в 10 милях от городских стен. Леонардо видел пожар и изобразил его на кирпично-красной бумаге. Его записи очень туманны. Их было трудно разобрать еще в XVI веке, когда Мельци решил их скопировать: «В 16-й день декабря, в пятнадцатом часу [10:30 утра] пожары возникли. В 18-й день декабря 1511-го в пятнадцатом часу второй пожар был устроен швейцарцами возле Милана в городе, называемом Дексе [Дезио]».[844]

В начале весны 1512 года возле города Равенна произошло решающее сражение между войсками Священной Лиги и французами. 11 апреля, в день Пасхи, был убит правитель

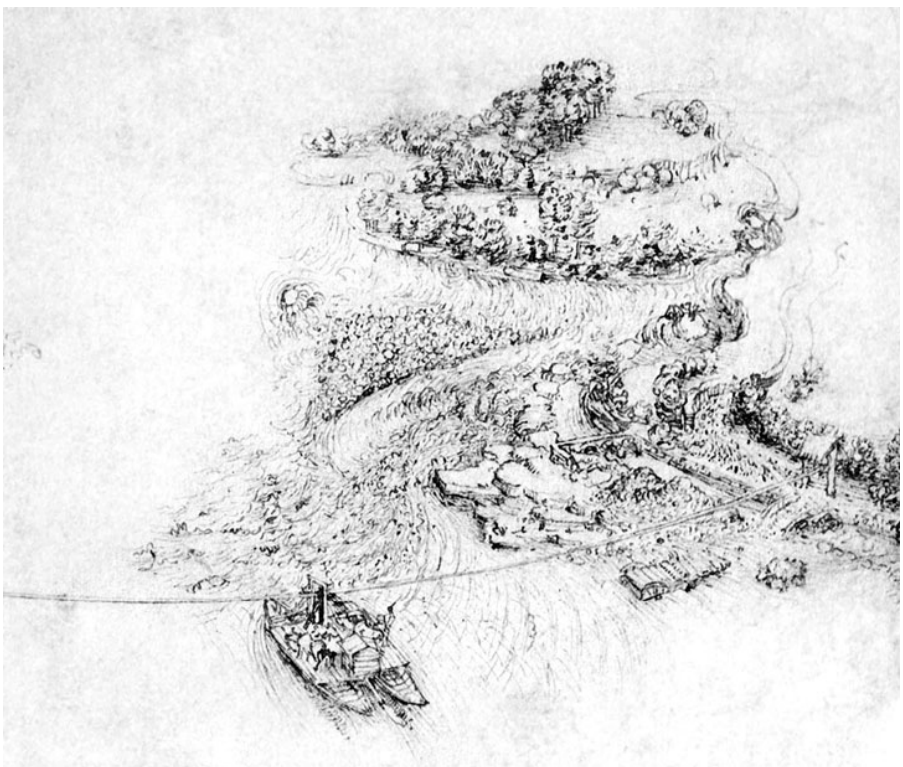
Милана, Гастон де Фуа. Французы праздновали победу, но их положение в Ломбардии заметно пошатнулось. Уже в конце этого года Милан снова перешел в руки Сфорца.

29 декабря 1512 года в город триумфально вошли Массимилиано Сфорца, законнорожденный сын Лодовико, и его сводный брат Чезаре, сын Чечилии Галлерани. Сам Мавр умер четырьмя годами раньше в тюрьме во французском городе Лоше. Но его черты сохранились в лицах его молодых отпрысков. Нам неизвестно, чем занимался в этот период Леонардо. Он, как всегда, ускользнул. Не сохранилось ни одной записи, датируемой 1512 годом. Между рисунком пылающего Дезио, сделанным 18 декабря 1511 года, и эскизом бычьего сердца, датированным 9 января 1513 года, нет ничего. Большую часть времени он, по-видимому, провел на вилле Мельци, в загородном доме отца Франческо, Джироламо. Красивая вилла (хотя и довольно скромная в отношении удобств) находилась на крутом берегу реки Адда возле деревни Ваприо-д'Адда (Леонардо в своих записках называет ее просторечно – Ваприо). На вилле имелся дом для гостей, где Леонардо мог укрыться от городской суеты и треволнений. Вилла находилась всего в 20 милях от Милана, так что не следует предполагать, что Леонардо вел отшельнический образ жизни. Однако никаких документов, подтверждающих его пребывание в Милане ранее марта 1513 года, не сохранилось. Судя по всему, он действительно решил отдохнуть в деревне.

С ним был Франческо (Чекко) Мельци, которому было уже около двадцати лет. Они занимались рисованием, Леонардо работал над своими рукописями. Сохранилась серия анатомических эскизов, которые сопровождаются заметками и рисунками, сделанными наспех, по-видимому на анатомических лекциях в Павии. Анатомирование животных вполне могло производиться на вилле. Более всего Леонардо занимает работа сердца. Изучает он и течения Адды. Он записывает: «Приток и отток воды, как показано на мельнице в Ваприо».[845] Великолепный рисунок небольшого парома изображает реку на участке от Ваприо до Каноники, но сейчас паром заменили мостом. Леонардо тщательно прорисовывает водяные вихри, но сила рисунка – в мелких деталях: мы видим пристань, небольшие каменные мостики, быка, стоящего на пароме, напоминающем плот, другого быка, оставшегося на берегу.[846]

На вилле Мельци Леонардо занимается улучшением дома. На грубом, схематичном плане изображены интерьеры и внешний вид виллы. В заметках говорится о «садовом проходе». Сохранились эскизы сада, террасами спускающегося к реке. На другом листе Леонардо увенчивает угловые башни куполами и

рисует аркады на фронтоне, выходящем к реке.[847] На анатомическом рисунке, датированном 9 января 1513 года, мы также видим план виллы, рядом с которым Леонардо написал: *«chamera della Torre da Vaveri»* (комната в башне в Ваприо). Возможно, это студия художника. В левой части листа изображена крепость на изгибе реки и несколько артиллерийских позиций вокруг нее. Этот небольшой рисунок вполне может быть сделан с натуры, подобно пожарам Дезио. Леонардо изобразил замок Треццо, расположенный в нескольких милях от Ваприо. Венецианцы разбомбили город 5 января 1513 года, за четыре дня до даты, обозначенной в верхней части листа.[848] Война не позволяла Леонардо насладиться деревенским отдыхом. Она вновь и вновь врывалась в его жизнь и творчество.



*Паром на реке Адда, 1512*

# Портрет художника в шестьдесят лет

На вилле Мельци на берегах Адды 15 апреля 1512 года Леонардо исполнилось шестьдесят лет. Знаменитый рисунок из Виндзорской коллекции был сделан, по-видимому, как раз в это время, потому что на его обороте мы видим архитектурные наброски, связанные с виллой Мельци.[849] На рисунке изображен бородатый старец в профиль, сутулый и задумчивый. Он сидит на камне, скрестив ноги и опираясь на высокий посох. Рядом с ним изображены бурлящие воды реки. Может показаться, что старец смотрит на них. Но это иллюзия, поскольку на бумаге видна хорошо заметная складка. Ясно, что портрет старика и эскизы водных потоков находились на разных страницах. Возможно, они были выполнены в разное время. Тем не менее, умышленно или случайно, при развертывании листа они образовали единую композицию, исполненную печали и меланхолии. Перед нами очередной ребус Леонардо, ответом на который становится слово «старость». Что видит старик в бурлящих водах реки? Какие картины проплывают перед его мысленным взором? Текст, размещенный под эскизами потоков, связывает водяные течения и плетение волос: «Наблюдай вьющееся движение *(moto del vello)* воды, как подобно оно волосам». Может быть, старец, глядящий на воду, вспоминает кого-то из своих возлюбленных? Вихри напоминают фантастические локоны Леды, завитки на висках Кремоны, но в то же время и буйные кудри Салаи, столь любимого Леонардо.

Истолковывать рисунок Леонардо можно по-разному, но в любом случае понятно, что он уже ощущает себя стариком, погруженным в воспоминания. Леонардо высоко ценил силу воображения, способного извлекать значение из случайностей, – он писал о том, как можно увидеть прекрасные пейзажи на облупившейся от времени стене. Думаю, что рисунки разместились на соседних страницах не случайно. Впрочем, даже случайности у Леонардо оказываются исполненными глубокого смысла.

Этот рисунок иногда называют автопортретом, но это не так. Мужчина на рисунке слишком стар, чтобы быть Леонардо в возрасте шестидесяти лет. Он гораздо ближе к Туринскому автопортрету, созданному в последние годы жизни художника, но лишен его величия. Кеннет Кларк назвал этот рисунок «карикатурой на самого себя», а не автопортретом.[850] Леонардо часто изображал себя глубоким старцем, а рядом с собой рисовал юные, полные жизни лица. Но теперь ему исполнилось

шестьдесят, и он это почувствовал.

*Старик и эскизы водяных течений. Вероятно, рисунки были сделаны в Ваприо*

Сохранилось три портрета, на которых, как считается, Леонардо изображен примерно в этом возрасте. Все они были написаны учениками мастера. Два рисунка хранятся в Виндзорской коллекции, третий портрет представляет собой настоящую картину. С этих портретов на нас смотрит настоящий Леонардо.

Знаменитый прекрасный портрет в профиль (см. иллюстрацию 15), под которым красивым почерком написано «Леонардо Винчи», считается «самым объективным и точным сохранившимся портретом мастера». Именно этот рисунок послужил прототипом для портрета, ставшего стандартным изображением Леонардо. Портрет был выполнен в середине XVI века. Гравюры с него в своих жизнеописаниях использовали Вазари и Джиовио.[851] Длинные вьющиеся волосы волной падают на плечи. Можно предположить, что волосы давно поседели. С уверенностью сказать этого нельзя, так как рисунок выполнен сангиной, но впечатление седины создается вполне убедительное. Впрочем, от седины волосы не стали менее пышными и полными жизни, равно как и кустистая борода. Тщательно проработанный

профиль говорит об утонченности и внутренней силе: крупный нос, острый взгляд, слегка женственные губы, аккуратно подстриженные усы. Этот мужчина был красив в молодости (о чем всегда говорили современники Леонардо) и сохранил величие в старости. В 1512 году Леонардо был еще не столь стар. У него практически не было морщин, о чем можно судить по портрету, сделанному Мельци в Ваприо-д'Адда в 1512 или 1513 году. Этот рисунок, в отличие от остальных, хранящихся в Виндзорской коллекции, имеет загнутые уголки, а на его обратной стороне заметны следы закрепления на какой-то основе. Возможно, именно этот портрет видел Вазари, когда навещал Мельци в Ваприо в 1566 году. Тогда он написал: «Ныне – он красивый и милый старик, который очень дорожит этими листами и хранит их как реликвию наряду с портретом блаженной памяти Леонардо».

*Эскиз портрета Леонардо, 1510*

Менее известен другой небольшой набросок, выполненный пером на листе с эскизами конских ног.[852] Почти с уверенностью можно утверждать, что это портрет Леонардо, нарисованный кем-то из его учеников (тени выполнены правой рукой, что не позволяет назвать эскиз автопортретом). Лицо изображено в три

четверти, но черты его во многом напоминают знаменитый Туринский профиль. Эскизы конских ног могут быть связаны с проектом памятника Тривульцио, занимавшим Леонардо в 1508–1511 годах. Сегодня мы не можем сказать, что появилось на листе первым – эскизы или портрет. Леонардо выглядит на несколько лет моложе, чем на профиле Мельци, что позволяет датировать рисунок примерно 1510 годом. Интересно, что на рисунке Леонардо изображен в каком-то головном уборе – об этом говорят еле намеченная волнистая линия на лбу и тень, отбрасываемая на правую щеку. На большинстве портретов Леонардо, выполненных в XVI веке на основании профиля Мельци, художник изображен в головном уборе. На гравюре из «Жизнеописаний» Вазари он изображен в берете с наушниками. Эта деталь «образа» Леонардо могла присутствовать на утраченном портрете, для которого и выполнялся эскиз из Виндзорской коллекции.

Мне кажется, что должен был существовать аналогичный профиль, развернутый в другую сторону. Воспроизвести его несложно, если рассмотреть виндзорский эскиз с обратной стороны листа (см. иллюстрацию 25). Ученики часто использовали зеркальные изображения, получая две модели с одного рисунка. Такой прием часто использовался и в собственных рисунках Леонардо.[853] Обратный вариант виндзорского эскиза нельзя считать полностью утерянным. Его черты мы видим в бородатой фигуре святого Иеронима на картине миланского ученика Леонардо Джованни Пьетро Риццоли, Джампетрино (см. иллюстрацию 26). Иероним напоминает мужчину, изображенного на виндзорском эскизе, во многих отношениях – линией носа, печалью в глазах, бородой, даже линией головного убора (святой Иероним традиционно изображается в кардинальской шляпе).

Алтарный образ «Мадонны с младенцем, святым Иеронимом и святым Иоанном Крестителем» Джампетрино написал в 1515 году по заказу ордена иеронимитов для церкви в Оспедалетто-Лодиджано, неподалеку от ломбардского города Лоди. Ее и сегодня можно видеть в этой церкви.[854] Эта картина, как и многие другие работы Джампетрино, явно написана под влиянием Леонардо. Младенец-Христос, играющий с агнцем, списан с луврской «Мадонны с младенцем и святой Анной». Лицо Мадонны во многом напоминает лондонскую «Мадонну в скалах». Эти работы относятся ко второму миланскому периоду творчества Леонардо. Как раз тогда Джампетрино и оказался в студии мастера. Мы уже видели, что коленопреклоненная Леда была написана Джампетрино поверх подготовительного рисунка для группы «Святой Анны». Это показало рентгеновское исследование

картины. Виндзорский набросок можно датировать примерно 1510 годом, то есть временем создания вариантов «Леды» и луврской «Святой Анны», временем работы Джампетрино в мастерской Леонардо. Сам по себе рисунок не представляет особой художественной ценности – это лишь беглый набросок. Значимость ему придает достоверность. Это портрет Леонардо, созданный с натуры, написанный его современником. А поскольку Джампетрино использовал этот эскиз в своей картине, то и святого Иеронима из Оспедалетто-Лодиджано можно считать портретом самого Леонардо. Связывает эти произведения утерянный эскиз портрета Леонардо, выполненный Джампетрино. Именно эти эскизы он использовал в качестве модели или картона для создания алтарного образа в Лодиджано. Ученик захотел отдать дань уважения старому мастеру, который к тому времени был уже в Риме, но изобразил его таким, каким когда-то видел в миланской студии. Тогда Леонардо было около шестидесяти лет, в его бороде поблескивала седина, на лице появлялись первые морщины, он любил носить шляпы, и взгляд его был по-прежнему острым.

# Часть восьмая
# Последние годы
# 1513–1519

*Наблюдай пламя свечи и заметь его красоту. Моргни глазом и посмотри на него вновь. Увиденного тобой ранее не было, а того, что было раньше, теперь нет. Кто тот, что вновь разжигает вечно умирающее пламя?*

Парижская книжка MS F, лист 49v

## На юг

В начале 1513 года Леонардо ненадолго заезжает в Милан. Он не знает, как новый герцог, Массимилиано, отнесется к тому, кто сотрудничал с заклятыми врагами его отца. 25 марта о Леонардо упоминают в регистре Дуомо, где есть запись о том, что он живет или квартирует вместе с неким Превостино Виолой.[855] Примерно в то же время Леонардо записывает имя Барбары Стампа, дочери Филиппо Стампа и жены Карло Ателлани (или делла Телла). Эти люди были верными слугами Сфорца и теперь оказались в милости. Барбара держала салон в роскошном доме Ателлани возле церкви делле Грацие. Сад Ателлани граничил с виноградником Леонардо. У художника были богатые и просвещенные соседи. Сохранили верность Сфорца и Кривелли: «Спроси жену Бьяджино Кривелли, как петух кормит и выводит цыплят курицы, будучи в нее влюблен».[856] Для поклонника опыта нет слишком простых вопросов. О жизни Леонардо в Милане в эти дни нам ничего не известно. По-видимому, большую часть времени он все же проводит в Ваприо.

А тем временем интересные известия пришли из Флоренции. Маятник политической удачи вновь качнулся в сторону Медичи. К власти пришло новое поколение – Джованни и Джулиано, сыновья Лоренцо, и их кузен Джулио. Летом 1512 года, после восемнадцати лет изгнания, они вернулись, чтобы править Флоренцией. На этот раз обошлось без крови, хватило лишь войск, размещенных в Прато. 1 сентября гонфалоньер Содерини бежал через городские ворота и отправился в изгнание на побережье Далмации. Через другие ворота в город вошел Джулиано Медичи. Он вошел пешком, без военного эскорта. Джулиано был одет в традиционную флорентийскую одежду. Он направился не в Палаццо Веккьо, не во дворец Медичи, а в дом одного из своих сторонников в правительстве города. Джулиано пришел к Антонфранческо дельи Альбицци. Это был прекрасный политический ход. Флорентийский гражданин скромно вернулся в родной город по приглашению других граждан. Прибытие главы семьи, старшего брата Джулиано, тучного, образованного, хитрого Джованни, ставшего влиятельным кардиналом в Риме и готового занять папский престол, было менее скромным. Он вошел в город во главе полуторатысячного войска. Джованни был абсолютно великолепен. Возвращение Медичи не ознаменовалось ни казнями, ни конфискациями. Власть была передана так же спокойно, как оплачивались векселя в банке Медичи.

*Портрет Джулиано Медичи, написанный Рафаэлем или кем-то из его учеников*

Смерть папы Юлия II входила в планы Медичи. Джованни поспешил в Рим, где 11 марта 1513 года конклав кардиналов избрал его папой Львом X. Джулиано остался править Флоренцией. Но новый папа, сомневаясь в том, что его буйный братец сможет справиться с непокорными флорентийцами, решил заменить его своим хитроумным молодым племянником, Лоренцо ди Пьеро. Джулиано был вызван в Рим, где его наделили новыми титулами, чтобы загладить нанесенную обиду. Джулиано стал

князем Пармы, Пьяченцы и Модены, но отклонил предложение стать герцогом Урбино, признав права Франческо делла Ровере, племянника покойного напы. Франческо был верным другом Джулиано в изгнании. Джулиано назначили также гонфалоньером папской армии (такой пост во времена Александра VI занимал Чезаре Борджиа). Такая должность требовала его постоянного пребывания в Риме.

Летом 1513 года Леонардо получил приглашение от Джулиано Медичи и отправился ко двору в Вечный город.

На первой странице новой записной книжки (Парижская книжка MS E) Леонардо пишет: «Я покинул Милан и отправился в Рим 24 сентября 1513 года в обществе Джован, Франческо де Мельци, Салаи, Лоренцо и Иль Фанфойя». Первое и последнее имена вызывают некоторое недоумение. Имя Джован могло относиться к Джованни Антонио Больтраффио или к Джампетрино, хотя не сохранилось никаких документов о том, что кто-то из них бывал в Риме. Возможно, Леонардо упоминает неизвестного *garzone*. Возможно также и то, что, поскольку в оригинале текста нет запятых, Леонардо назвал своего помощника Мельци обоими его именами – Джованни Франческо. «Иль Фанфойя» в бумагах Леонардо не встречается. Либо это слово Фанфулла, заимствованное из просторечия, либо описательное прозвище. Как такового слова «Fanfoia» в итальянском языке не существует, зато есть слова *fanfano* – болтун, *fanfaro* – музыкальный марш (отсюда – фанфары) и *fanfarone* – хвастун. Все созвучные слова связаны с хвастовством. Может быть, мы снова столкнулись с многоликим Томмазо Мазини, Галлоццоло, Зороастро, Алабастро, Индовино и так далее и тому подобное?

Но дата указана точно. Леонардо и его спутники покинули Милан 24 сентября 1513 года. С того момента, когда художник приехал в Милан из Флоренции на три месяца, прошло более семи лет. И это говорит о том, что Леонардо был очень привязан к этому городу (а также к его богатым герцогам и губернаторам). В Милане он провел более трети своей жизни. Пейзажи на его картинах, которые когда-то напоминали тосканские холмы детства, окутались приглушенным северным светом Ломбардии. В сентябре в Ломбардии стало холодать. На винограднике зрел виноград, а темнота опускалась раньше, чем ее ожидали.

Леонардо и его спутники отправились на юго-восток по дороге виа Эмилия – через Лоди, Пьяченцу, Парму, Реджо-Эмилию, Модену, Болонью и дальше через Апеннинские горы. По-видимому, Леонардо не стал задерживаться во Флоренции. В

записи расходов мы читаем: «13 дукатов за 500 фунтов отсюда [из Милана] в Рим» – плата за доставку багажа.[857] Четверть тонны личных вещей включали в себя «Мону Лизу», «Мадонну с младенцем и святой Анной» и «Леду», множество рисунков и набросков, большую часть анатомических листов, все известные нам и многие неизвестные записные книжки, 116 книг, перечисленных в мадридском списке (за исключением пришедших в негодность, зато с новыми приобретениями), а также кое-что из студийного оборудования, научные инструменты, мебель, одежда и памятные предметы. То, что Леонардо не смог взять с собой, он продал.

Возможно, кортеж не раз останавливался в пути. Леонардо хотел повидаться с друзьями и выполнить кое-какие дела, перечисленные в Атлантическом кодексе.[858] Среди неизвестных имен – сапожник Франческо, торговец бумагой Джорджо – встречаются и знакомые: «жив ли еще священник Алессандро Амадори». Амадори – старый друг, брат первой мачехи Леонардо. Художник очень хотел повидать его, это имя встречается в документах дважды. Леонардо и Алессандро были знакомы с детства. Вновь они встретились в 1506 году, когда Амадори доставил художнику письмо от Изабеллы д'Эсте. Альбьера была лишь на шестнадцать лет старше Леонардо, так что Алессандро мог быть гораздо ближе ему по возрасту. Как уже говорилось, он мог быть тем самым «дядей», которому был передан утерянный картон Леонардо «Адам и Ева», ранняя флорентийская работа художника. Вазари в 40-х годах XVI века писал о том, что этот дядя «недавно» подарил картон Оттавиано Медичи. Если речь шла об Алессандро, то можно с радостью предположить, что Леонардо удалось повидаться с родственником в 1513 году.

Среди тех, кого художник во Флоренции не нашел, был Никколо Макиавелли. В ноябре 1512 года его сместили со всех постов за близость к опальному Содерини. В феврале 1513 года он участвовал в заговоре против Медичи, организованном Пьетро Паоло Босколи и Агостино Каппони. Заговор провалился, организаторы были казнены. Макиавелли был брошен в Барджелло и подвергнут пыткам, а затем выслан в свое небольшое поместье Сант-Андреа в Перкуссине. Там он повел жизнь обедневшего сельского помещика, а между игрой в кости на местном постоялом дворе и охотой на дроздов начал писать свою знаменитую книгу «Государь», которая была задумана десятью годами ранее, при дворе Борджиа. Теперь Макиавелли мог обогатить свой труд личными воспоминаниями и опытом. Он намеревался посвятить «Государя» Джулиано Медичи, надеясь вновь вернуть расположение сильных мира сего. Надежды его

подогревались еще и тем, что старинный друг, Леонардо да Винчи, был призван на службу Джулиано.[859]

В Рим Леонардо прибыл в конце октября 1513 года. Если он осуществил все свои планы, то у него была пара «синих очков». Мне ужасно хочется сказать, что он въехал в город в синих очках, – великолепный образ! Но, по-видимому, предназначение этих очков было иным. Они использовались при странных металлургических опытах, проведенных во время пребывания Леонардо в Риме.

Красивый, безответственный, склонный к мистицизму Джулиано ди Лоренцо де Медичи унаследовал обаяние отца, но не его политическую прозорливость. Джулиано родился в 1479 году. Его назвали в честь убитого дяди. Увидеть Джулиано в возрасте пяти лет можно на прекрасной фреске Доменико Гирландайо в церкви Санта-Мария-Новелла: невысокий темноволосый мальчик оборачивается посмотреть на художника. Он стоит рядом с изможденным и слегка облысевшим Аньоло Полициано, автором «Орфея» и наставником детей Лоренцо. За ним изображен старший брат Джулиано, Джованни. Художник написал круглолицего мальчика с длинными светлыми волосами. В нем уже сейчас можно узнать грузного понтифика, которого Рафаэль напишет спустя тридцать пять лет.

Судьба отвернулась от Медичи, когда Джулиано было всего пятнадцать. В изгнании он был гостем герцога Урбино и маркизы Мантуи. Как нам уже известно, он мог встречаться с Леонардо в Венеции в 1500 году. Возможно, он восхищался незаконченным портретом Изабеллы д'Эсте, над которым художник работал в это время. Может быть, он попросил его написать такой же портрет Лизы Герардини – флорентийской возлюбленной изгнанника. Возможно все, но подобные предположения объясняют нам, почему Леонардо, стоя перед «Моной Лизой» во Франции в 1517 году, сказал, что это портрет «некой флорентийской дамы, сделанный с натуры по заказу последнего Великолепного Джулиано де Медичи». Другое объяснение – Джулиано мог заказать портрет, когда Леонардо находился в Риме. Римский период жизни Леонардо не мог не сказаться на превращении портрета в луврскую икону. Не исключено также, что именно в это время под влиянием Джулиано в студии художника появилась игривая кузина Моны Лизы – так называемая «Обнаженная Джоконда».

Джулиано выступает в роли одного из героев книги Кастильоне «Придворный», написанной в форме бесед с «достойными и талантливыми персонами» в замке Урбино в

марте 1507 года. Книга была написана после смерти герцога Гвидобальдо да Монтефельтро, но автор работал над ней и переписывал вплоть до публикации. «Придворный» увидел свет в 1528 году и сразу же стал ностальгическим воспоминанием о людях Ренессанса. Среди собеседников Кастильоне были Пьетро Бембо, сын возлюбленного Джиневры Бенчи Бернардо, и дон Мигель да Сильва, португальский священник, римский покровитель Зороастро. Кастильоне посвятил свою книгу да Сильве. В ней он вспоминает многих членов урбинского кружка, которых уже нет среди живых, и в том числе Джулиано Медичи, «чьими добротой, благородством и воспитанием мир должен был наслаждаться гораздо дольше». Да Сильва и Джулиано остались друзьями и в Риме, где дон Мигель на протяжении многих лет был послом Португалии. Возможно, благодаря этой дружбе Зороастро и сумел заручиться покровительством португальского священника.

Джулиано всегда оставался неисправимым мечтателем. Командующий из него был никакой. Он оставался придворным, а не солдатом. Он был ученым-дилетантом, а не придворным. Вазари называет его придворным, а не солдатом. Вазари пишет о том, что он «питал большое пристрастие ко всякой философии, в особенности же к алхимии», и эти слова вновь напоминают нам о Зороастро и об опытах Леонардо, проведенных в Риме. Портрет Джулиано работы Рафаэля, упоминаемый Вазари, был написан примерно в это время. Картина, ныне хранящаяся в Метрополитен – музее в Нью-Йорке, является либо оригиналом, либо выполненной тогда же копией. Такой же портрет был написан в мастерской Аньоло Бронзино в конце 50-х годов XVI века. На обеих картинах Джулиано изображен таким, каким увидел его Леонардо в конце 1513 года: смуглым бородатым мужчиной лет тридцати пяти, красивым, утонченным, рафинированным, слабого здоровья, совершенно не подходящим для той роли, которую предназначила ему судьба.

Новая или возобновленная связь с Джулиано вернула Леонардо в круг Медичи, залечив те обиды, которые были нанесены ему в годы Лоренцо Великолепного. Бенедетто Варки писал о том, что Джулиано относился к Леонардо *«piu tosto da fratello che da compagno»* – «более как брат, чем как друг».[860]

Герб Джулиано, описываемый Паоло Джиовио, вполне мог быть создан Леонардо. На нем изображен *broncone mediceo*, пень Медичи: срубленный ствол лавра, дающий молодые побеги. Девиз герба довольно загадочен – «GLOVIS». Он не встречается в других вариантах. Если прочесть его с конца, мы получим выражение *«si volge»*, означающее поворот, смену направления. Этот девиз

вызывает в памяти другой герб Леонардо с девизом «Мыслями устремлен к надежде».[861] Весьма подходящий девиз для вновь обретших величие Медичи и для самого Леонардо в Риме – полного надежд и оптимизма. Он снова в начале пути.

# В Бельведере

1 декабря 1513 года один из архитекторов папы, Джулиано Лено, перечисляя различные строительные работы, которые нужно провести на территории Ватикана, упоминает «работу, которую нужно провести в Бельведере в комнатах мессера Лионардо да Винчи».[862] Вилла Бельведер, построенная тридцатью годами раньше папой Иннокентием VIII, была летним папским дворцом. Она находилась на холме и была окружена прекрасными садами, благодаря чему здесь было прохладно даже в жаркие летние дни. Судя по записке Лено, работы не были проведены до 1 декабря. Впрочем, работы были мелкими и вполне могли завершиться к концу года. Вилла Бельведер стала последним итальянским пристанищем художника. По списку работ мы можем представить себе римские апартаменты Леонардо. Архитектору требовалось:

• сосновые перегородки, одна из которых предназначена для кухни;

• рама для потолка, чтобы получился чердак;

• расширить одно окно;

• напольные плитки;

• четыре столовых стола из тополя, на треножниках;

• восемь стульев и три скамьи;

• сундук;

• стойка для помола красок.

Судя по столовым принадлежностям, в доме проживало немало народу. И действительно, свободные стулья очень скоро заняли довольно сомнительные новые помощники.

Леонардо дважды наведывался в Рим, но ни разу не жил в этом городе. Население Рима составляло около 50 тысяч человек, что было значительно меньше, чем в Милане. Город славился своими древностями и грандиозными новыми постройками. Городскими архитекторами руководил старинный друг Леонардо, Браманте. Он недрогнувшей рукой уничтожал целые кварталы, за что получил прозвище «маэстро Руинанте». При папском дворе процветали коррупция и мздоимство. Лоренцо Медичи в письме к сыну, будущему папе, называл Рим «клоакой беззакония». Двор Льва X не отличался излишествами в стиле Калигулы, свойственными папе Борджиа, но жизнь в Ватикане не менялась. В городе насчитывалось около семи тысяч проституток, многие из них жили в борделях, работавших по папской лицензии. Сифилис распространялся со страшной скоростью. Бенвенуто Челлини не шутил, когда называл эту болезнь «весьма распространенной

среди священников».[863] Атмосфера разъедающей все вокруг коррупции чувствуется в странном рисунке *Angelo incarnato*, о котором мы поговорим позже.

Но вилла Бельведер была маленьким самостоятельным миром. Леонардо и в Риме сумел закрыться от окружающих. Дворец был относительно новым, но сады, его окружавшие, были старинными, огромными и частично одичавшими. Альберти разработал план нового, упорядоченного сада, с портиками и изящными лестницами, гротами, фонтанами и «забавными статуями» (забавными в силу своей странности – идеальные украшения гротов: отсюда и слово «гротескный».[864] Но планы Альберти не реализовались, и сады остались прежними – смесью леса и сада, украшенной прудами, фонтанами, статуями и тайными беседками. Сады эти тянулись до самого подножия холма. Здесь, а не в городе и не при дворе видим мы утомленного художника, общающегося с «Природой, возлюбленной всех мастеров», а если не с ней, то по крайней мере с одним из садовников, о чем нам рассказывает Вазари:

> «К ящерице весьма диковинного вида, найденной садовником Бельведера, он прикрепил крылья из чешуек кожи, содранной им с других ящериц, наполнив их ртутным составом так, что они трепетали, когда ящерица начинала ползать, а затем, приделав к ней глаза, рога и бороду, он ее приручил и держал в коробке, а все друзья, которым он ее показывал, в ужасе разбегались».[865]

Правдива эта история или нет, но она отлично отражает атмосферу таинственности и чародейства, окутывавшую Леонардо в Риме. В 1520 году такое же существо описывает Мигель да Сильва. Он пишет о том, что тварь принадлежала Зороастро: «змея с четырьмя ногами, которую мы приняли за чудо. Зороастро полагает, что некий грифон принес ее по воздуху из Ливии».

Запись, сделанная в Бельведере летним вечером 1514 года: «Закончил 7 июля в 23-м часу в Бельведере, в студии, дарованной мне Великолепным».[866] Закончены были очередные геометрические изыскания, интереса к которым художник никогда не терял. На другом листе Леонардо пишет: «Теперь я начинаю мою книгу *«De ludo geometrico»* («О геометрических играх»), в которой я покажу дальнейшие пути к бесконечности». Длинные, превратившиеся в манию последовательности геометрических «лун» – разнообразные фигуры, образуемые двумя арками замкнутого пространства круга…[867]

О социальной жизни Леонардо, если таковая и была, нам

ничего не известно. В Риме в то время находилось много его знакомцев – Браманте и Микеланджело, Рафаэль, познакомившийся с Леонардо в 1505 году во Флоренции, придворный писатель Кастильоне. Старинный ученик Леонардо, Аталанте Мильиоротти, работал суперинтендантом на строительстве собора Святого Петра.[868] Но их имена не появляются на страницах записных книжек Леонардо – лишь бесконечная череда лун, описание акустических экспериментов, рассказ о поездке в Монте-Марио в поисках окаменелостей да бесконечные расчеты в римских джули: «Салаи: 20 джули; за дом: 12 джули», «Лоренцо занял 4 джули на сено, которое привезли для Рождества».[869]

В конце лета 1514 года Леонардо сопровождал Джулиано в короткой поездке на север. Он пишет о том, что 25 сентября они были в Парме, на постоялом дворе «Колокол», а двумя днями позже «на берегах реки По возле Сант-Анджело».[870]

В конце года произошло радостное семейное воссоединение. В 1514 году в Риме появился второй да Винчи – сводный брат Леонардо, Джулиано, второй сын сера Пьеро, единственный, кто не выступил против него во время юридической тяжбы 1507–1508 годов. Джулиано было уже за тридцать – уважаемый муж, отец и, конечно же, нотариус. Он прибыл в Рим, чтобы получить причитающееся ему вознаграждение. Встреча с Леонардо имела под собой и корыстные мотивы: связи всегда означали очень многое, а связи у Леонардо были. Письмо к папскому чиновнику Никколо Микелоцци говорит о том, что Леонардо пытался помочь брату:

> «Мой дорогой мессер Никколо, кого я уважаю, как старшего брата. Вскоре после того, как я покинул вашу светлость, я отправился посмотреть регистр, чтобы узнать, включено ли в него имя моего брата. Книги не было на месте, и мне пришлось долго трудиться, прежде чем я ее нашел. Наконец я пошел к датарию вашей светлости и сказал ему, что завтра его светлость будут просить прочесть документы и зарегистрировать их. Его светлость ответил, что это будет очень трудно, что над документами нужно много работать, поскольку речь идет о столь малой сумме. Если бы речь шла о чем-то более существенном, документы можно было бы зарегистрировать без особых трудностей».[871]

Письмо Леонардо раскрывает саму суть папской бюрократии: если бы речь шла о более значительной сумме, документы

обязательно рассмотрели бы, рассчитывая получить приличный процент от сделки. Папским датарием (чиновником, отвечающим за регистрацию и датирование папских булл), столь нелюбезно обошедшимся с Леонардо, был монсиньор Бальдассаре Турини, уроженец тосканского города Пешия. В отличие от просьбы брата Леонардо, творчество самого художника он высоко ценил. Вазари пишет о том, что он заказал ему две небольшие картины.[872]

Нам неизвестно, чем закончились мытарства Джулиано да Винчи, но до наших дней дошло письмо к нему от жены, Алессандры, оставшейся во Флоренции.[873] Письмо, датированное 14 декабря 1514 года, связано с обращением к ювелиру по имени Бастиано: «Та цепь, что он одолжил тебе, вызывает его беспокойство… Я не знаю, о какой цепи он говорит, но думаю, что как раз о той, которую я ношу на шее». Заканчивает Алессандра письмо длинным и теплым постскриптумом, где упоминается и Леонардо:

> «Сер Джулиано, Ла Лессандра, ваша жена, очень больна и почти умирает от боли. Я забыла попросить вас напомнить обо мне вашему брату Лионардо, замечательному и исключительному человеку. Все знают, что Ла Лессандра потеряла свое остроумие и превратилась в бледную тень. И кроме всего, я вам кланяюсь и напоминаю, что Флоренция столь же прекрасна, как Рим, особенно потому, что здесь ваша жена и дочь».

Очень деликатное и теплое письмо. Трогает история о золотой цепи, чувство одиночества, охватившее женщину, ее теплое отношение к своему *«eccellentissimo e singularissimo»* деверю. Это письмо сохранилось в бумагах Леонардо, из чего можно сделать вывод о том, что Джулиано передал его ему во время встречи с ним в Риме зимой 1514/15 года.

Свободное место в нижней части листа Леонардо использовал для очередных геометрических эскизов, а на обороте написал: «Моя книга в руках мессера Баттисты дель Аквила, личного эконома папы». Ниже написаны слова *«De Vocie»* – «О голосе». Возможно, так называлась книга, находившаяся у дель Аквилы. Ту же фразу мы встречаем в римских записных книжках Леонардо: «*De Vocie* – почему сильный ветер, проходя через трубы, производит пронзительный звук».[874] Среди поздних анатомических эскизов мы находим множество записей по вокальной акустике. Возможно, дель Аквила держал в руках трактат Леонардо, посвященный этому вопросу. Может быть, папский эконом читал труд художника ради удовольствия, а

может быть, его рукописи изучались в связи с доносом на анатомические увлечения Леонардо, поступившим в 1515 году.

9 января 1515 года Леонардо пишет: «Великолепный Джулиано покинул Рим на заре, чтобы сочетаться браком со своей невестой в Савойе, и в тот же день была кончина короля Франции».[875] На самом деле Людовик XII умер десятью днями раньше, так что Леонардо пишет о дне, когда он узнал об этом событии. Невестой Джулиано Медичи была Филиберта Савойская, тетя нового короля Франциска I. Этот брак, несомненно, диктовался соображениями чисто политическими.

Отправляясь во Францию, Джулиано захватил с собой несколько проектов Леонардо. 12 июля 1515 года в Лионе состоялось представление в честь Франциска. Главной жемчужиной этого представления был «механический лев», сконструированный Леонардо по тем же принципам, что и прежние его автоматы и роботы 90-х годов XV века (а в них воплотились идеи, разработанные Леонардо в конце 70-х годов). Вот что пишет по этому поводу Дж. П. Ломаццо: «Однажды перед Франциском I, королем Франции, он [Леонардо] устроил представление в Лионе, проведенное с великолепным искусством. Лев сошел со своего места в зале и, когда он приветствовал короля, грудь его раскрылась и оказалась полной лилий и других цветов».[876] Лев издавна считался символом Флоренции, лилии же символизировали королей Франции. Таким образом, автомат Леонардо превратился в символ политического союза между Медичи и новым королем Франции. Судя по записям Ломаццо, самого Леонардо в Лионе не было.

# Креститель и Вакх

Вазари пишет:

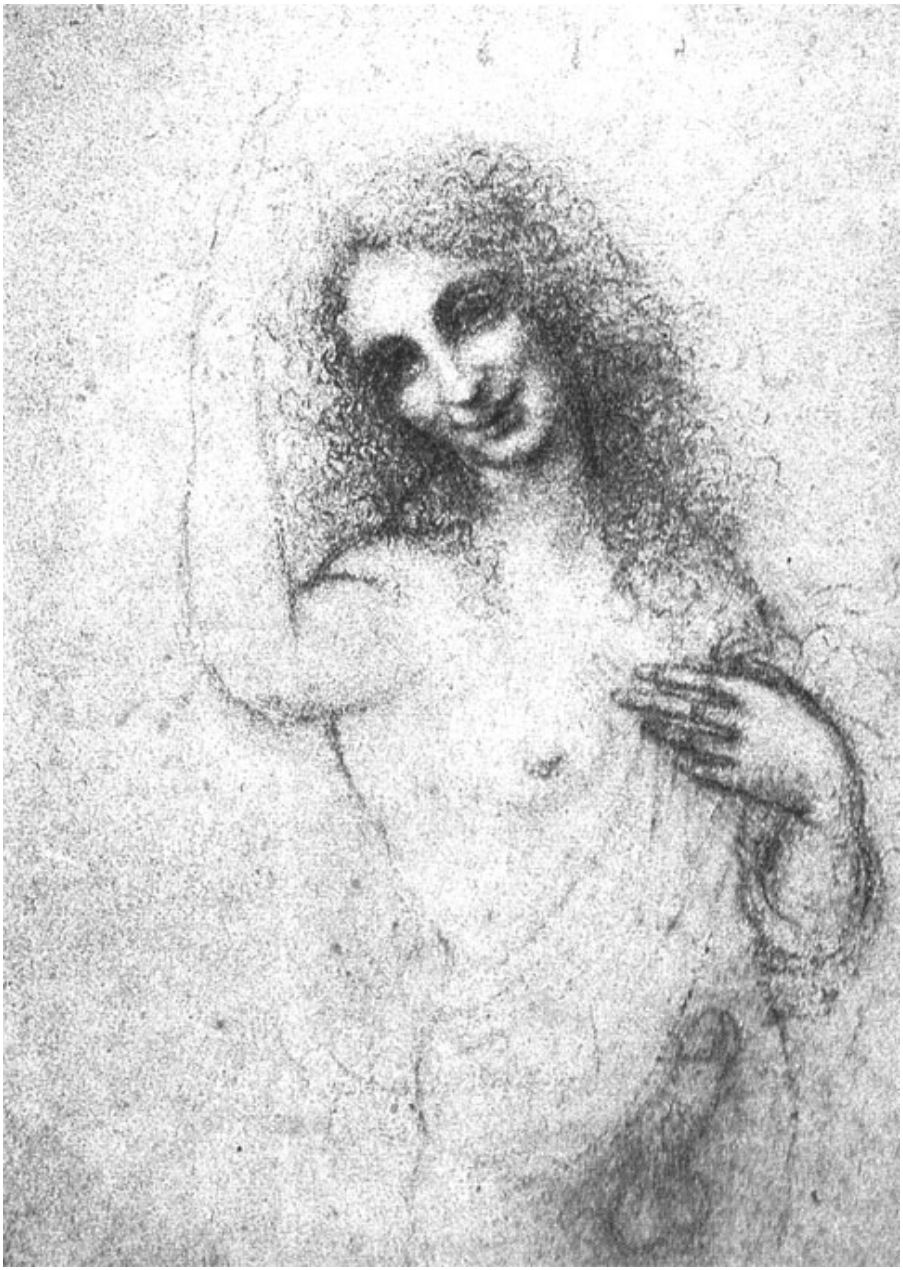
> «Говорят, что, получив как-то заказ от папы, он тотчас же начал перегонять масла и травы для получения лака, на что папа Лев заметил: *«Oimè, costui non e per far nulla, da che comincia a pensare alia fine innanzi il principio dell'opera»* («Увы! Этот не сделает ничего, раз он начинает думать о конце, прежде чем начать работу»).

Судя по всему, папа относился к Леонардо с раздражением (впрочем, он был не первым из заказчиков художника, проявлявших подобные чувства). Отъезд Джулиано из Рима в начале 1515 года сделал положение Леонардо довольно неустойчивым. Этот год стал для художника непростым.

Возможно, что флорентийский папа заказал Леонардо картину с изображением святого покровителя Флоренции, Иоанна Крестителя. Это только предположение, но «Святой Иоанн» Леонардо (см. иллюстрацию 28) является поздней картиной – возможно, даже последней. Вполне вероятно, что работа над ней была начата именно в связи с папским заказом. Если это так, то становится ясно, что папа плохо понимал искусство Леонардо. Ведь именно те самые «масла и травы» и придали «Святому Иоанну» неповторимое сияние, окутали картину аурой тайны и мимолетности. Среди колб и реторт студии в Бельведере Леонардо изобретал «причудливейшие способы» (по выражению Вазари) для получения масел и лаков, с помощью которых он собирался создать свое новое творение. Заказчик был нетерпелив – «Увы!» – и не считал эту работу серьезной.

Две поздние картины Леонардо, «Святой Иоанн Креститель» и «Вакх», ныне хранятся в Лувре. «Святой Иоанн» существует в двух вариантах. О довольно мрачном поясном портрете мы только что говорили. Существует также вторая картина, изображающая святого в полный рост, сидящим на камне. Пейзаж, написанный на фоне второй картины, позволяет назвать ее «Святой Иоанн в пустыне». Впрочем, некоторые добавления – вероятно, сделанные уже после смерти Леонардо, – дают основания называть ее «Святой Иоанн с атрибутами Вакха» (см. далее). Никаких документов, связанных с этими картинами, не сохранилось. Мы знаем лишь то, что одну из них – *«San Iohanne Baptista giovane»* – видел в 1517 году во Франции Антонио де Беатис, а также то, что

обе картины в XVII веке находились в коллекции французских королей. «Святой Иоанн в пустыне» мог быть написан ранее. Дерево, изображенное на заднем плане, напоминает дерево на «Мадонне с младенцем и святой Анной», хранящейся в Лувре. Датировка этих картин неточна, но своей красотой и таинственностью именно поясной портрет святого Иоанна более всего напоминает финальную работу художника, ту последнюю загадку, которую он загадал своим потомкам. Беатис пишет о том, что во Франции Леонардо не писал картин, но вряд ли можно представить себе, чтобы картины, которые стояли и висели в его студии, не вызывали в нем желания улучшить их, сделать еще один мазок или покрыть еще одним слоем лака. Поэтому мы можем сказать о том, что период «композиции» продолжался вплоть до самой смерти художника.



*Ангельские преображения. Эскиз благовествующего ангела, сделанный учеником Леонардо на листе, относящемся к 1504–1505 гг. (слева) и рисунок «Ангел воплощенный» римского периода*

Подобно всем поздним работам Леонардо, «Святой Иоанн» явился финальным этапом долгого процесса. Самым первым эскизом к картине можно считать небольшой эскиз из Виндзорской коллекции, находящийся на листе с эскизами к

«Битве при Ангиари», что позволяет датировать его 1504–1505 годами.[877] Композиционно «Святой Иоанн» уходит корнями во флорентийский период, когда были задуманы «Леда» и «Мадонна с младенцем и святой Анной». На виндзорском эскизе мы видим благовествующего ангела – архангела Гавриила, а не святого Иоанна, но позы их абсолютно идентичны: правая рука поднята вертикально вверх, а левая прижата к груди. Эскиз явно сделан рукой ученика (Салаи? Феррандо Спаньоло?), но угол сгиба правой руки был поправлен Леонардо. Эта композиция сохранилась на картине неизвестного «последователя» Леонардо, ныне хранящейся в Базеле, а также на рисунке флорентийского скульптора Баччьо Бандинелли, известного публичными перебранками с Микеланджело и Челлини и своей статуей «Геркулес и Какус», установленной перед палаццо Веккьо.[878] На этих более поздних вариантах лицо поясного портрета святого Иоанна совмещено с позой ангела с виндзорского эскиза. Сохранились также наброски левой руки. Тот, что мы находим в Атлантическом кодексе, сделан учеником, другой же великолепный эскиз сангиной, хранящийся в Венецианской академии, принадлежит руке Леонардо.[879]

Самым необычным вариантом фигуры святого Иоанна можно считать небольшой рисунок на голубой бумаге, обнаруженный в 1991 году. На протяжении многих лет он хранился в частной коллекции «знатной германской семьи».[880] На нем «ангел» изображен в той же позе, но у него больше нет крыльев, что не позволяет назвать его ангелом. Лицо ангела трудно назвать мужским или женским. На рисунке мы видим чисто женский сосок, но под полупрозрачной вуалью, которую изображенный на рисунке придерживает левой рукой, явственно видна мощная эрекция. (Позднее делались попытки удалить последнюю деталь, о чем говорит серовато-коричневое обесцвечивание в этой части листа: сквозь голубую подготовительную краску проступил истинный цвет бумаги.) Рисунок датируется 1513–1515 годами, то есть тем временем, когда Леонардо находился в Риме. Судя по всему, он был сделан одновременно с написанием «Святого Иоанна».

Этот противоречивый образ, который теперь принято называть «Ангелом воплощенным», то есть ангелом во плоти, стал настоящей сенсацией. Впервые он был показан публике на выставке в Нью-Йорке в 1991 году. Рисунок привлек внимание как ученых, так и психиатров. Андре Грин пишет:

> «Здесь мы снова сталкиваемся со всеми противоречиями, не только между женственностью и

мужественностью, но между экстазом и грустью, что причиняет почти невыносимую боль. Рот слишком сексуален и инфантилен, он и закрыт и полуоткрыт, он и молчит и говорит. Вьющиеся волосы могут принадлежать и женщине, и мужчине. Мы не можем ни в чем быть уверены, и наша неуверенность еще более усиливается эрекцией, которую можно видеть через вуаль. В этом ангельском создании есть нечто сатанинское, но мы не можем сказать, отражает ли наша неуверенность наши собственные комплексы, или она происходит из несовместимости небесной чистоты и оргазмических наслаждений».[881]

Психотерапевт Лори Уилсон считает, что «извращенная уродливость» рисунка связана с «трудностями в выражении или контролировании негативных чувств» – скорее всего, чувства сексуальной вины.[882] В этом уродстве есть вызов – мы можем воспринимать рисунок как предмет транссексуальной порнографии. Ангел становится развратным мальчиком, найденным на самом дне римского рынка плоти. Ангельский жест можно истолковать как зазывающий жест проститутки. Впадины на лице могут свидетельствовать о болезни, возможно сифилисе. В неприятно больших, кукольных глазах ангела читается зависимость и мольба. (Любопытно, что и на рисунке ученика, сделанном в 1505 году, глаза тоже очень велики. Судя по всему, это часть первоначального замысла художника.)

У этого рисунка может быть и другой подтекст. Существует предположение – символическое или непристойное, в зависимости от того, кто его высказывает, – о том, что Дева понесла во время Благовещения. Архангел Гавриил принес с собой Святой Дух, который и проник в Деву. Эротическое истолкование этого факта мы находим у Пуччи в «Королеве Востока». Леонардо отлично знал и часто цитировал это произведение. В нем мощный член юноши называют даром от архангела Гавриила: «Она сказала: “Любовь моя, где ты это взял?” И он ответил: “Архангел Гавриил по воле Господа даровал его мне”. – “Неудивительно, – [сказала она, ] – что он так красив, ведь он снизошел прямо с неба!”».[883] Богохульная еретическая идея о том, что Благовещение на самом деле было чисто эротическим актом, бытовала в елизаветинской Англии. Граф Оксфордский, юный аристократ, много времени проведший в Италии, любил шокировать своих гостей, говоря о том, что «Иосиф был рогоносцем». Кристофер Марло, этот Макиавелли елизаветинской Англии, говорил, что «ангел Гавриил был

сводником Святого Духа, потому что он принес привет Марии». [884]

«Привет» Марии выражается на ранних эскизах и рисунках поднятой правой рукой. В атеистический же XVI век тот же самый жест приобретает оттенок непристойности.

Все это напоминает нам загадочную запись, которую Леонардо сделал, а затем перечеркнул на листе, ныне входящем в Атлантический кодекс. Лист также датируется 1505 годом. На его обороте изображено несколько небольших коней для «Битвы при Ангиари». Леонардо написал: «Когда я сделал младенца Христа, ты вверг меня в темницу. Теперь же, если я покажу Его взрослым, ты сделаешь со мной худшее». Первую часть фразы можно связать с событиями 1476 года, когда Леонардо попал в тюрьму за связь с Якопо Сальтарелли. Возможно, тогда он написал Христа или сделал терракотовую статую, использовав Якопо в качестве натурщика. Теперь же он понимает, что его новая работа может стать причиной еще большего скандала. В изображениях ангелов и молодого Христа у Леонардо всегда сливаются гомосексуальность и высокая духовность. В качестве натурщиков он использует сексуально привлекательных юношей, и гомоэротизм присутствует во всех написанных им ангелах («Благовещение», «Мадонна в скалах», терракота из Сан-Дженнаро). Но высшее проявление этой идеи мы видим в «Ангеле воплощенном».

Связь между этим ангелом и хранящимся в Лувре «Святым Иоанном» прослеживается и в других поздних работах. Леонардо вновь и вновь возвращается к своему замыслу – точно так же, как когда-то возвращался к «Леде» или группе «Святой Анны». Но «Святой Иоанн» – это картина совершенно иная, непохожая на другие. Правая рука более не протянута вперед, открывая тело ангела или святого. Теперь она прижата к груди, прикрывая юную грудь и привлекая внимание к длинным, красивым пальцам левой (впрочем, левая рука остается точно такой же, как на эскизах). Полупрозрачная вуаль заменена звериной шкурой. На картине не показаны бедра святого. Кукольное лицо с огромными глазами «Воплощенного ангела» превратилось в сияющий, исполненный высокой духовности лик, обрамленный темно-рыжими кудрями. Андрогинность фигуры сохранилась, но она более не подчеркнута, как это было сделано на рисунке. Отойдя от сексуальной конкретики, Леонардо создает гораздо более глубокую и элегантную двусмысленность. Луврская картина по-прежнему несет на себе налет гомоэротизма – и сходство Иоанна с идеализированным образом Салаи связывает ее с личной

жизнью Леонардо. Но все эти аспекты меркнут перед непостижимым сиянием, излучаемым картиной. Разложение и извращенность, которые были в «Ангеле воплощенном», исчезли благодаря волшебным «маслам и травам», полученным в Бельведере. Медленно, спокойно, слой за слоем они покрывали подготовленную доску, пока перед нами не возникла фигура, которую мы видим сейчас, – духовная и сексуальная, мужественная и женственная, грешная и святая. Леонардо сумел разрешить все конфликты сложной жизни человека.

Хотя композиционно «Ангел воплощенный» во многом напоминает благовествующего ангела, в нем присутствует еще один мотив, который можно было бы назвать *Bacco malato*, то есть «Больной Вакх». Этот сюжет хорошо знаком нам по картине Караваджо.[885] В картине переплетается языческая и христианская иконография. С этим мы уже сталкивались в «Леде». Леда – это языческая Мадонна, образ чудесного материнства. Отцом детей Леды стал не Дух Святой в образе голубя, а античный бог, принявший облик лебедя.

Вакх – это римский аналог Диониса. Имя произошло от искаженного Яккус. Так называли Диониса за его бесчинства (от греческого *iache* – крик). Подобно Дионису, Вакх не просто бог вина и веселья. Он воплощает в себе воспроизводство природы – отсюда и приапизм, изображенный Леонардо. Вакх – сын Юпитера. Считается, что он «произошел из бедра Юпитера» (поскольку мать Вакха, Семела, умерла, Юпитер подсадил младенца в свое бедро, чтобы выносить его). Отсюда и фаллические мотивы, связанные с этим богом. Фигура Вакха сопоставима с фигурой Леды. Это символ языческого плодородия и воспроизводства. Эта связь явным образом проявляется в картине Леонардо, написанной примерно в 1505 году. Как раз в это время герцог Феррары пишет письмо о некоем «Вакхе Леонардо». Письмо было адресовано человеку, владевшему картиной. Из этого можно сделать вывод о том, что речь шла о подлинной картине, созданной во флорентийской студии Леонардо примерно в то же время, что и ранние эскизы для «Леды». Утерянный Вакх мог иметь явное сходство с виндзорским рисунком благовествующего ангела, также созданным в 1505 году.

Болезнь Вакха, на которого так похож более поздний, римский «ангел», является частью природы бога плодородия. Болезнь – это символ послеродовой, послекоитальной усталости. Вакх – бог осени, бог угасания. На картине Леонардо Вакх предстает слегка отечным, хотя еще и не больным. Пирушка

почти закончена, но еще не совсем.

Тема Вакха встречается в другой картине Леонардо, связанной со святым Иоанном, «Святой Иоанн в пустыне», на которой явно присутствуют все атрибуты языческого бога. Впервые картина упоминается в каталоге коллекции французских королей в Фонтенбло 1625 года. В ранних каталогах коллекции Фонтенбло картину называют *«St Jean au désert»*, но в каталоге 1695 года название зачеркнуто и заменено другим – *«Baccus dans un paysage»*.[886] Это позволяет предположить, что атрибуты Вакха – шкура пантеры, венок из листьев винограда, виноград и вакхический посох, тирс, в который превратился крест Иоанна, – были добавлены уже в XVII веке. Технический анализ не подтвердил и не опроверг эту гипотезу (рентгеновский анализ оказался бесполезным: когда картину в XIX веке переносили на холст, она была обработана свинцовыми белилами, непрозрачными для излучения). Возможно, что сходство между Крестителем и Вакхом являлось частью первоначального замысла художника, не замеченного ранними составителями каталогов. Крестителя традиционно изображают в овечьей шкуре, которую было несложно превратить в шкуру пантеры, добавив всего несколько пятен (в те времена пантерами называли леопардов).[887]

Ранний вариант картины, приписываемый последователю Леонардо, Чезаре да Сесто, позволяет предположить, что на Леонардовом «Святом Иоанне» присутствовали языческие мотивы. Чезаре находился в Риме в 1513 году и мог встречаться там с Леонардо. Креститель да Сесто в точности повторяет картину Леонардо, вплоть до оттопыренного большого пальца левой ноги.[888] Это не Вакх – на нем нет виноградного венка, шкуры пантеры, кистей винограда. Но я обратил внимание на две вещи. Во-первых, лицо Крестителя Чезаре отличается болезненной бледностью, а впалые глаза напоминают «Ангела воплощенного». Отсюда же и полупрозрачная вуаль. Во-вторых, крест, на который он опирается локтем левой руки, у основания обвит змеей. Не напоминает ли вам подобный крест кадуцей Меркурия? Посланец богов Меркурий – это прототип Иоанна Крестителя, посланного приготовить путь Бога. Можно связать Меркурия и с другим вестником, архангелом Гавриилом. Таким образом, мы видим, что Чезаре тоже играет с языческими атрибутами. Перед нами предстает протеевская фигура, принимающая разные формы – Ангел, Креститель, Вакх, Меркурий… Все они посланцы духовного мира, иной жизни, начинающейся после болезни и смерти. «Кто тот, что вновь разжигает вечно умирающее пламя?»

*«Святой Иоанн в пустыне». Позднее картина получила название «Вакх»*

# Потоп

*И тогда гром сказал…*

*Т. С. Элиот. Бесплодная земля*

На обороте «Ангела воплощенного» Леонардо написал три слова. Изначально они были написаны сангиной, а затем обведены черным мелом или углем, который был использован для рисунка на другой стороне листа. Вот эти слова:

*astrapen*
*bronten*
*ceraunobolian*

Это греческие слова, означающие «вспышки молний», «бури», «грозы». Все они связаны с описанием Плинием легендарной доблести греческого художника Апеллеса, который «изображал то, что не могло быть изображено», и в частности эти атмосферные явления.[889] Леонардо часто сравнивали с Апеллесом и называли тем, кто рисует «вымыслы, исполненные глубокого значения».[890] Теперь, когда карьера художника уже близилась к концу, Леонардо начинает писать о волшебной силе художника или рисовальщика, которая позволяет передать самые невыразимые силы Природы – *Sturm und Drang*, бурю и натиск.

Бури и грозы всегда привлекали Леонардо. Рассуждение о пещере начинается с описания бури:

> «Бурное море не производит столь великого рева, когда северный аквилон вздымает его пенящимися волнами, ни Стромболи или Монджибелло, когда серные огни, заточенные, силою прорываясь и разверзая огромную гору, мечут в воздух камни, землю, вместе с извергаемым и изрыгаемым пламенем; ни когда раскаленные недра Монджибелло, обратно извергая плохо сдерживаемую стихию, отталкивая все к ее области, яростно гонят вперед всякое препятствие, становящееся на пути ее стремительного бешенства…»

В записях начала 90-х годов XV века мы находим целый раздел, озаглавленный «Как следует изображать бурю»:

> «И чтобы как следует изобразить эту бурю, сделай,

во-первых, облака, чтобы они, разодранные и разбитые, растягивались по бегу ветра в сопровождении песчаной пыли, поднятой с морских берегов; сучья и листья, поднятые могучим неистовством ветра, чтобы они были разбросаны по воздуху, и вместе с ними много других легких предметов; деревья и травы, пригнутые к земле, чтобы они как бы обнаруживали желание следовать за бегом ветра, с сучьями, вывернутыми из естественного положения, и с перепутанными и перевернутыми листьями… Сделай облака, гонимые порывистым ветром, прибитые к вершинам гор и их окутывающие и отражающиеся наподобие волн, ударяющихся о скалы; воздух, устрашающий густым мраком, порожденным в нем пылью, туманом и густыми облаками».[891]

В этих описаниях явственно чувствуется направление течений и ветров, фактура всего того, что приведено ими в движение. Буря становится реальной, ощутимой. Вспомните описание бури в Пьомбино, когда Леонардо изучал сложную механику взаимодействия волн. А возле Флоренции он с интересом наблюдал за смерчем:

> «Обратные вихри ветра… взмутили воды и образовали в них огромную полость и подняли их в воздух в форме колонны, окрасив в цвет облака. Я видел это на песчаной отмели Арно. В песке образовалась полость глубиной больше роста человека, и песок и галька крутились сплошной массой в этой полости. Они поднялись в воздух в форме гигантской колокольни, и вершина ее разветвилась, словно огромная сосна».

Еще одно торнадо, или смерч, Леонардо описал в 1508 году: «Я видел движения воздуха столь яростные, что они на своем пути срывали целые крыши с огромных дворцов и уносили их прочь».[892]

Теперь в Риме Леонардо вновь мысленно возвращается к этой «ярости» вращательного движения. Целый ряд записей и рисунков посвящен теме потопа. Собранные вместе, они представляют собой нечто вроде портфолио. Они могли быть частью задуманного трактата о живописи или представлять собой размышления о том, как следует изображать в живописи библейский Потоп. Сохранилось несколько записей на эту тему, и все они датируются примерно 1515 годом. Самый длинный, занимающий обе стороны листа из Виндзорской коллекции, делится на две части, озаглавленные «Описание потопа» и «Как

следует представлять его в живописи». Леонардо пишет возвышенным, риторическим стилем. Тема его полностью захватила. В записи, озаглавленной «Подразделения», Леонардо подводит итог своих размышлений. Запись начинается с чисто физических явлений – наводнений, пожаров, землетрясений, смерчей и т. д. Далее художник переключается на то, как катастрофа влияет на человека:

> «Рухнувшие деревья, отягощенные людьми. Разбитые на куски корабли, бьющиеся о скалы. О стадах, граде, молниях, вихревых ветрах. Люди, которые находились бы на стволах и не могли удержаться, деревья и скалы, башни, холмы, наполненные людьми, лодки, столы, квашни и другие орудия, могущие плавать, холмы, покрытые мужчинами, женщинами и животными, и молнии из облаков, которые освещали бы предметы».[893]

Читая это описание, так и представляешь себе грандиозную фреску. Такое же впечатление производит и другое описание, озаглавленное «Изображение потопа», где говорится: «И Нептун, с трезубцем, был виден посреди вод, и виден был Эол, как он окутывает своими ветрами плавающие вырванные деревья, смешанные с огромными валами».[894] Но если такой проект и существовал – апокалиптический «Потоп», который мог бы соперничать со «Страшным судом» Микеланджело, – он так и не был осуществлен.

Скорее всего, единственным результатом его стали «рисунки потопа» (см. иллюстрацию 27), которые можно считать последним шедевром художника. Речь идет о цикле из десяти рисунков, выполненных черным мелом на одинаковых по размеру листах белой бумаги (167 × 204 мм).[895] Это настоящий взрыв штрихов и линий. Рука художника стремится передать чудовищную силу вихрей энергии, центробежные туннели, образуемые водой, ярость волн, обрушивающихся на скалы. Что в действительности хотел показать Леонардо? Может быть, мы становимся свидетелями катастрофы, произошедшей в далеком прошлом, или присутствуем при чудовищном атомном взрыве из будущего? Рисунки можно назвать «научными» – Леонардо вновь и вновь возвращается к непостижимым тайнам природы. Он словно сдает сложный экзамен, во время которого нужно как можно более точно изобразить механику подъема воды (а для этого ее нужно точно понимать). Рисунки Леонардо – это попытка анатомировать шторм. И в то же время они говорят о том, что попытка эта может провалиться. Рисунки оперируют категориями поглощения, иллюзорные ментальные конструкции рушатся под ударами

разрушительной силы потопа.

Сила рисунков такова, что они словно выходят за пределы бумаги. Глядя на них, ощущаешь бурю физически, присутствуешь при тех *accidenti mentali*, то есть воображаемых событиях, которые изображены на листах. Леонардо состязается с неукротимой энергией природы, и состязание это не из легких. Перед нами ужасная картина ментального разрушения и хаоса – припадок безумия или гениальности. Некоторые из рисунков обладают почти галлюциногенным воздействием, словно художник, создавая их, находился в шаманском состоянии. Но, продолжая смотреть на рисунки и в их глубину, понимаешь, что они исполнены глубочайшего покоя. Рисунки завораживают и гипнотизируют. Вихри и волны принимают форму мандалы. Мысль скользит по поверхности рисунка, по следам черного мела на грубой белой бумаге, следует за переплетением волны, постигая *fantasie*, поднявшуюся из бездны.

## Болезнь, обман, зеркала

Болезненный мальчик-проститутка, катастрофические видения потопа… Эти рисунки многое говорят нам о состоянии физического и душевного здоровья Леонардо в это время. Душным летом 1515 года Леонардо заболел. Мы узнаем об этом из черновика его письма к Джулиано Медичи, который в то время находился во Флоренции. Письмо датируется июлем или августом 1515 года. Джулиано тоже был болен, поэтому письмо Леонардо начинается такими словами: «Настолько я возрадовался, мой светлейший повелитель, желанному укреплению вашего здоровья, что своя собственная немочь почти оставила меня».[896]

Какова же была природа этой «немочи»? Единственная информация, связанная со здоровьем Леонардо, – это слова Антонио де Беатиса о том, что в 1517 году правая рука художника была «парализована». Беатис пишет о том, что паралич не давал Леонардо рисовать, из чего можно сделать вывод об ошибочности его суждения. Если Леонардо не мог рисовать, то затронута должна была быть его левая рука. Но такая логика ошибочна. Мы можем быть твердо уверены в том, что некоторые рисунки Леонардо, в том числе и знаменитый Туринский автопортрет, были сделаны в 1517–1518 годах. Следовательно, левая рука никак не могла быть парализована. Значит, Беатис был прав. Можно предположить, что паралич затронул не только руку, но и всю правую сторону тела, что не позволяло Леонардо работать над большими картинами, но давало возможность рисовать. Причиной подобного состояния мог быть инсульт (или, как его называли в то время, апоплексический удар). Возможно, именно об этой болезни Леонардо и пишет летом 1515 года.

Сохранился медицинский рецепт, скопированный Леонардо в свою книжку примерно в это время. Возможно, интерес к подобным рецептам возник именно из-за болезни. Сонет состоит из шестнадцати строк и предписывает больному следующее:

> Если хочешь быть здоров, соблюдай такой режим.
> Не ешь, если нет аппетита, а ужинай легко,
> Пищу тщательно пережевывай, и все, что ты будешь есть,
> Должно быть хорошо приготовлено и состоять из простых продуктов.
> Тот, кто принимает лекарства, поступает неверно.
> Остерегайся гнева и избегай духоты.

Немного постой, поднимаясь из-за стола после трапезы.

Не спи среди дня.

Пусть вино будет умеренным [то есть смешанным с водой], пей его понемногу и часто,

Не между трапезами, не на пустой желудок.

Не откладывай и не затягивай посещений нужника.

Если ты занимаешься, не изнуряй себя.

Не лежи на спине, опустив голову.

Как следует укрывайся ночью.

И покой свою голову, и будь безмятежен перед сном.

Избегай распутства и следуй этой диете.[897]

Это настоящий гимн здравому смыслу: сегодня стихотворение могло бы превратиться в статью, посвященную «здоровому образу жизни». Леонардо переписал его, потому что был болен. Совет «не изнурять себя» подходил ему как нельзя лучше. Это стихотворение позволяет нам лучше почувствовать то, как Леонардо провел последние годы – скромно, просто, ограничивая себя во всем. К этому моменту он уже был вегетарианцем и писал об этом. В январе 1516 года флорентийский путешественник Андреа Корсали пишет Джулиано Медичи из Кочина и упоминает о «кротких людях, именуемых гуццарати (то есть гуджарати), которые не едят ничего, в чем есть кровь, и не позволяют никому причинять вред любому живому существу, как наш Леонардо да Винчи; они живут на рисе, молоке и другой неодушевленной пище».[898] Подобная скромность Леонардо должна была показаться развращенному Риму еще одной странностью художника.

Фрагмент сонета о здоровье повторяется на другом листе из Атлантического кодекса, также относящемся к 1515 году. Архитектурные наброски на нем, по-видимому, связаны со строительством Ватикана.[899] На этом же листе мы находим небольшую головоломку или загадку, сопровожденную афоризмом *«li medici mi crearono e distrussono»*. Предметом афоризма могли быть либо Медичи, либо настоящие врачи. Игра слов не покидала разум Леонардо. Болезнь 1515 года могла придать афоризму такой смысл: «Медичи создал меня, но мои врачи меня убивают». Первая часть фразы явно связана с покровительством Джулиано, а никак не с давними и условными отношениями с Лоренцо Великолепным в начале 80-х годов XV века. Слово «создали» может иметь конкретное значение – «сделали меня своей креатурой». Слово *creato* в то время могло иметь значение «нахлебник» или «слуга». Леонардо вполне мог

иронично назвать себя «креатурой», или *creato*, Джулиано Медичи.

Как становится ясно из черновика письма к Джулиано Медичи, в то время нервы Леонардо были на пределе из-за поведения его германского помощника Джорджо, или Георга, которого он в другой записи называет «работником по металлу». (Леонардо использует ломбардское произношение имени – Джорцио.) Он подробно рассказывает всю историю, благодаря чему мы можем получить представление о его жизни в Бельведере. История довольно невеселая и представляет разительный контраст с описанием проделок юного Салаи двадцатью пятью годами раньше. В словах нет ни теплоты, ни игривости. Леонардо зол и раздражен, хотя кое-где все же проскальзывают юмористические нотки. Он пишет:

> «Я сильно сожалею о том, что не смог полностью удовлетворить желание вашей светлости из-за хитрости этого германского обманщика, которому я не оставил ничего, что могло бы доставить ему удовольствие. Сначала я пригласил его в свою студию, чтобы наблюдать за его работой и сразу же исправлять его ошибки, а также чтобы он мог изучать итальянский и общаться легче и без переводчика. С самого начала его жалованье было ему выплачено авансом, что, без сомнения, он будет отрицать, поскольку у меня нет соглашения, подписанного мной и переводчиком».

(Само по себе жалованье стало объектом спора. Недатированный счет в архивах Ватикана показывает, что Джорджо получил жалованье в размере 7 дукатов в месяц, но, как пишет Леонардо, он «утверждал, что ему обещали 8».).[900]

Но вскоре возникли подозрения в неверности и обмане:

> «Сначала он попросил сделать некоторые модели в дереве. Как только они были закончены в металле, он заявил, что хочет взять их с собой на родину. В этом я ему отказал и сказал, что дам ему проект с указанием ширины, длины, высоты и формы того, что он должен сделать. Таким образом, мы расстались не с дружескими чувствами.
>
> Следующее заключается в том, что в комнате, где он спал, он устроил себе другую мастерскую, с клещами и инструментами, и там он работал на других. После работы он шел и ел с солдатами швейцарской гвардии,

где было много хорошего, хотя ничто не могло удовлетворить его. И после этого он с двумя или тремя другими отправились вместе с ружьями стрелять птиц над руинами, и продолжали делать это до вечера. И когда я послал Лоренцо позвать его на работу, он сказал, что не хочет иметь столько мастеров, которые будут приказывать ему, и что он работал для гардероба вашей светлости. И так прошло два месяца, и время шло, а затем однажды я встретил Джан Никколо, костюмера, и спросил его, закончил ли германец свою работу для Великолепного, и он ответил мне, что это неправда и что он только дал ему пару ружей, чтобы он их почистил.

Так как он редко появлялся в мастерской, но съедал большое количество пищи, я послал ему письмо о том, что, если он хочет, мы можем заключать отдельные соглашения по каждой вещи, которую он сделает, и что я дам ему то, что мы сочтем хорошей ценой. Но он, поговорив со своими товарищами, забрал все из своей комнаты и продал это».

Впрочем, хитрый и прижимистый ученик Джорджо – не главный злодей этого рассказа. Леонардо обижен другим германцем, которого он называет Джованни дельи Спеччи – Иоанн (или Иоганн) с Зеркалами.[901] Он оказывал плохое влияние на Джорджо:

«Этот германец, Джованни, мастер зеркал, бывал в мастерской каждый день, желая видеть и знать все, что здесь делалось, а потом рассказывал об этом и критиковал то, чего он не мог понять… Наконец я обнаружил, что этот маэстро Джованни, мастер зеркал, был причиной всего этого [то есть поведения Джорджо] по двум причинам: во-первых, он сказал, что мой приезд сюда лишил его внимания и благодеяний вашей светлости, и, во-вторых, он сказал, что комнаты этого мастера по металлу [Джорджо] предназначались для работы над его зеркалами, и этому он дал доказательство, а также сделал его [Джорджо] моим врагом. Он заставил его продать, что тот имел, и уйти в его мастерскую с ним [Джованни], где он теперь работает со многими помощниками и производит множество зеркал, чтобы продавать их на ярмарках».

Зеркала, ставшие яблоком раздора в этой истории профессиональной ревности, приводят нас к новому

амбициозному проекту, задуманному в студии Леонардо. У художника появилась новая мечта: солнечная энергия – то есть направление солнечного тепла с помощью параболических зеркал:

> «Лучи, отраженные от вогнутого зеркала, обладают светом, сравнимым с самим солнцем… И если ты скажешь, что зеркало само по себе холодно и не может передавать теплые лучи, я отвечу, что лучи исходят от солнца и должны быть подобны причине, их породившей, и что они могут проходить через любое средство, через которое ты захочешь их направить. Когда луч от вогнутого зеркала проходит через окна металлической печи, они не становятся горячее».[902]

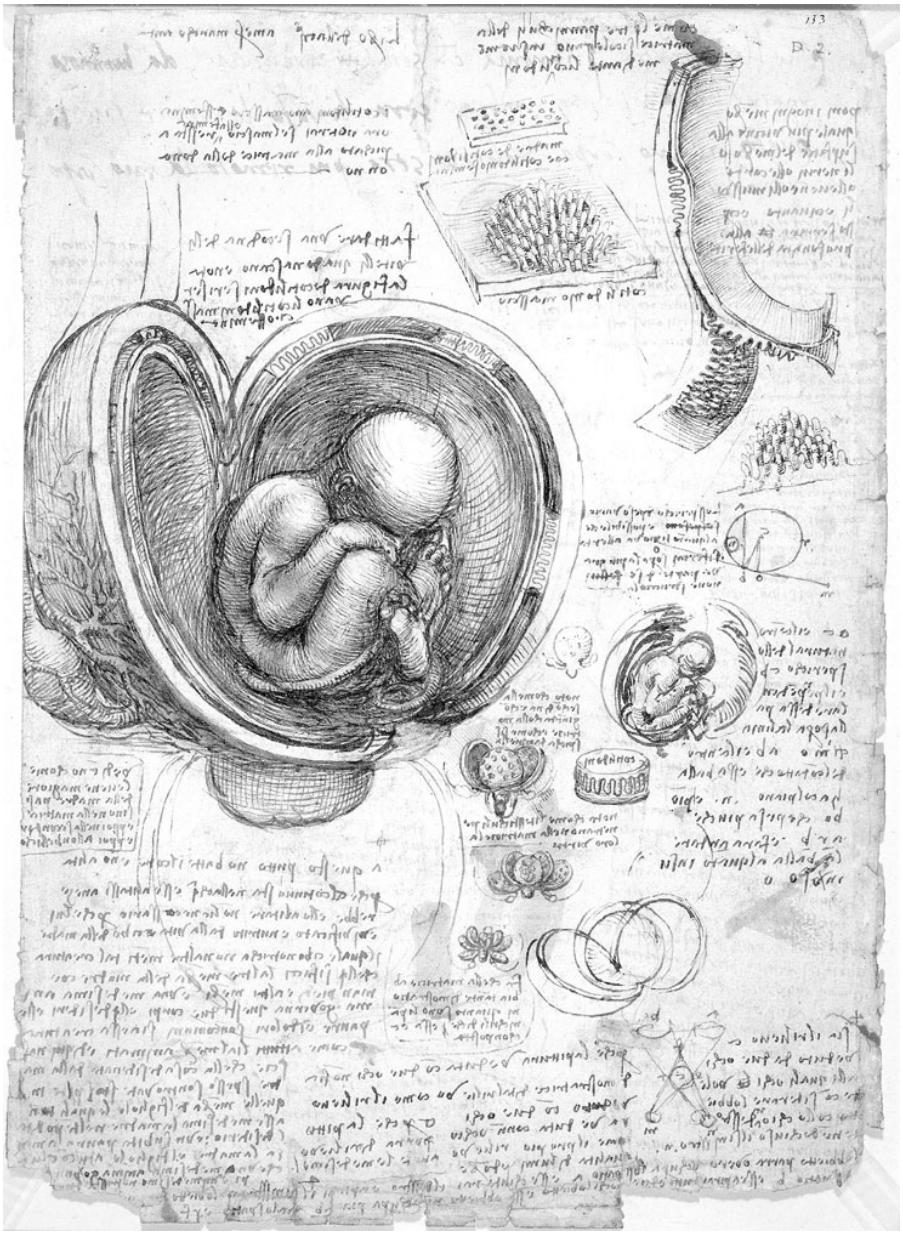
Упоминание о печах говорит о том, что Леонардо думал о промышленном применении своих опытов. «Синие очки», которые он приобрел по пути через Флоренцию, могли предназначаться для подобных работ, поскольку, как пишет Леонардо, человеческий глаз «не в силах выдержать сияние солнечного тела». Солнечные лучи «поражают глаз таким великолепием, которого невозможно вынести». Как и в рисунках потопа, Леонардо вновь восстает против первобытных сил природы, погружается в поиски чистого, но опасного источника энергии. Как он написал много лет назад: «Тот, кто может пить из фонтана, не пойдет к колодцу».[903]

Интерес к использованию солнечной энергии появился у Леонардо лет семь тому назад. В Кодексе Арундела есть чертежи сжигающих зеркал. Под одним из них он написал: «Это зеркало огня».[904] Принцип сжигающих зеркал был известен еще древним грекам. Архимед с блеском применил их против римской армии, осадившей Сиракузы. Такие зеркала использовались и для пайки. Возможно, таким способом пользовался даже Верроккьо, когда сорок лет назад работал на фонаре флорентийского собора, поскольку в Риме Леонардо пишет: «Вспомни припои, использованные для паяния шара на Санта-Мария-дель-Фьоре».[905] Но в Риме он работает над чем-то более значительным и сложным. Возможно, присутствие в мастерской мастера зеркал Джованни объясняется именно этим. В заметках на голубой бумаге Леонардо описывает «пирамидальную» структуру, которая направит «столько энергии в одну точку», что заставит воду закипеть в «нагревательном сосуде, какие используются на красильной фабрике». (Он добавляет, что подобное устройство можно использовать для подогрева воды в плавательном бассейне – задача не слишком серьезная, но ведь у него были клиенты,

которых нужно было удовлетворять.) Многогранный зеркальный прибор можно было использовать и в астрономических целях: «Чтобы постичь подлинную природу планет, открой крышку и помести единую планету на основание, и движение, отраженное от основания, опишет свойства этой планеты». Похоже, Леонардо предвосхитил Ньютонов отражательный телескоп. Его запись сопровождается чертежом, на котором изображен прибор, весьма напоминающий телескоп.[906]

В лаборатории Бельведера готовились секретные химические составы. Леонардо работал над рецептом лака, который защитил бы поверхность зеркала от запотевания и помутнения. Работал он и над загадочным веществом, называемым «огнем гипса» *(ignea di gesso)*, которое «состоит из Венеры и Меркурия» (то есть из меди и ртути, хотя слово «Меркурий» могло быть эзотерической ссылкой на алхимический «тайный огонь», или *ignis innaturalis*).[907] Вспомните римскую лабораторию Зороастро, о которой напишут несколько лет спустя, – очаг, превращенный в кирпичную печь, «где мы очищаем и отделяем элементы», стол, «заставленный горшками и фляжками всех сортов, и пастой, и глиной, и греческой смолой, и киноварью». Это помогает нам увидеть мастерскую в Бельведере, где творил маг и волшебник (или безумный изобретатель, каким считали его в Риме) Леонардо. Мы видим его длинную седую бороду, синие очки и зеркала, улавливающие солнечные лучи.

Но никакие дела не отвлекают Леонардо от анатомии. В Риме он производит последние вскрытия. По-видимому, он работал в знаменитой римской больнице Святого Духа. Эта работа тоже была омрачена наветами Джованни: он «уличил меня в анатомии», жалуется Леонардо, «очернив меня перед папой и также в больнице».



*Эмбриологические эскизы – возможный источник римских осложнений*

Главная проблема заключалась в том, что в Риме Леонардо увлекла эмбриология. Знаменитый виндзорский лист с изображением плода в матке ранее относили к последним годам, проведенным Леонардо в Милане. Но в Риме на нем были сделаны дополнительные записи и рисунки, касающиеся теологического вопроса о душе нерожденного ребенка. Леонардо

пишет о том, что плод – это «создание», полностью зависящее от души матери и ее тела: «Одна и та же душа управляет этими двумя телами и разделяет их желания, и страхи, и скорби с этим созданием, как и со всеми другими животными частями [матери]».[908] Когда беременная женщина умирает, у нерожденного ребенка нет души, которую следовало бы спасать. В Риме 1515 года такое утверждение граничило с Аристотелевой ересью о том, что душа материальна и умирает вместе с телом. Примерно в то же время папские теологи категорически отвергли эту и другие ереси – аристотелевские труды Пьетро Помпонацци были сожжены публично в 1516 году.[909] Неудивительно, что злонамеренный мастер зеркал воспользовался этим случаем, чтобы очернить Леонардо перед папой.

Вазари тоже пишет о теологической неортодоксальности Леонардо. В первом издании «Жизнеописаний», увидевшем свет в 1550 году, он написал: «Он придерживался весьма еретических настроений. Он не мог прийти к согласию ни с одной из религий, считая себя во всех отношениях скорее философом, чем христианином». Впрочем, из последующих изданий этот пассаж был исключен. Возможно, автор счел его слишком критичным.

# Последний раз во Флоренции

Шутка папы о привычках Леонардо имела горький привкус. *«Comincia a pensare alla fine…»* Леонардо действительно начал думать о конце.

8 октября 1515 года Леонардо вступил в братство святого Иоанна Флорентийского. Орден располагался на другом берегу Тибра. Сделать это художника побудили различные причины: он мог вновь почувствовать себя флорентийцем, в нем могла пробудиться религиозность, он мог задуматься о достойном погребении. Орден всегда занимался погребениями – братство называли *confraternità della buona morte*. Братья оказывали друг другу помощь в случае болезни и организовывали достойные похороны в случае смерти. Вступление Леонардо в орден оформлено документально в регистре братства:

> «Новообращенный: Леонардо да Винчи, художник и скульптор, был избран комитетом большинством в 3 черных шара и был затем избран всем обществом большинством в 41 черный шар и 2 белых шара. Его привел маэстро Гайяко, доктор, который стал гарантом вступительного взноса».

Однако позднее в регистре появляется недатированная запись управителя братства с предложением исключить Леонардо, поскольку он не уплатил вступительный взнос в установленное время.[910]

Возможно, Леонардо не сумел уплатить взнос из-за материальных сложностей, а не по духовным соображениям. В октябре 1515 года он покинул Рим в составе папской свиты и направился во Флоренцию и Болонью, где должна была состояться историческая встреча между папой и новым французским королем Франциском I, недавно одержавшим победу над Сфорца в битве при Мариньяно. Два властителя должны были заключить союз между собой, и тогда – как полагал папа Лев X – в Европе наступил бы новый период «мира для христиан». Отношения с массивным, хитроумным папой, столь непохожим на мечтательного Джулиано, у Леонардо складывались непросто. Удивительно, что он оказался включенным в папскую свиту, отправляющуюся на встречу с французским королем. Впрочем, художник был рад хотя бы на время покинуть Рим.

Сначала кортеж прибыл в старинный порт Чивитавеккья. По-

видимому, именно здесь Леонардо сделал записи, связанные с древней гаванью: «4 локтя длиной, 2 … локтя шириной, 2 … локтя глубиной: таковы камни, установленные на передних частях волноломов в порту Чивитавеккьи».[911]

Папская свита прибыла во Флоренцию 30 ноября. Папа-флорентиец вошел в город как триумфатор. Среди тех, кто стал свидетелем этого события, был и аптекарь Лука Ландуччи: «Все знатные граждане выстроились в процессию, чтобы встретить его, и среди остальных были пятьдесят юношей, только самых знатных и богатых, одетых в костюмы из пурпурной ткани с меховыми воротниками, которые шли пешком, и каждый держал в руках нечто вроде небольшого серебряного копья – самую красивую вещь».[912] Процессия прошла через триумфальную арку – эфемерное строение, воздвигнутое только ради этой цели. Леонардо зарисовал арку. В верхней части листа сохранились три слова, написанные рукой Мельци: *«illustrissimo signor magnifico»* – то есть Джулиано Медичи, с которым Леонардо вновь встретился во Флоренции.[913]

Среди грандиозных мероприятий, запланированных папскими «политтехнологами», были встречи с художниками и архитекторами, на которых обсуждались вопросы градостроительства во Флоренции, и в частности в квартале Медичи – вокруг старого дворца Медичи на виа Ларга и церкви Сан-Лоренцо, где находились часовни Медичи. О намерениях папы известили художников, архитекторов, скульпторов, резчиков по дереву и декораторов. Перед Сан-Лоренцо и Дуомо установили новые фасады, выполненные из дерева в масштабе 1:1. Представление Леонардо о том, каким должен быть новый фасад Сан-Лоренцо, сохранилось в виде рисунка, ныне хранящегося в Венецианской академии. Естественно, что ограничиться только фасадом Леонардо не мог. Он запланировал полную перестройку окружающего квартала. Прилегающая к церкви площадь должна была быть расширена и удлинена, чтобы обновленная церковь представала во всем великолепии. Другой план включал в себя снесение целых кварталов перед церковью с тем, чтобы длинная площадь тянулась до самой виа Ларга. Боковая же стена дворца Медичи должна была стать фасадом, выходящим на новую площадь.[914] Леонардо не смущала идея сровнять с лицом земли старинные улицы и кварталы, где прошла его юность. Его архитектурные решения вполне практичны. Ему нравилось чувствовать себя современно мыслящим архитектором: еще один «маэстро Руинанте», так похожий на своего друга Браманте.

За ту неделю, что папский двор провел во Флоренции, Лев X председательствовал на собрании кардиналов в зале Большого

совета в палаццо Веккьо, где все еще можно было видеть великолепный фрагмент фрески Леонардо «Битва при Ангиари». По-видимому, Леонардо присутствовал на этом собрании. Сорок лет спустя великий герцог Козимо I Медичи заказал Джорджо Вазари большой цикл фресок, которые ныне покрывают все стены зала, а где-то под ними все еще живет призрак «Битвы при Ангиари». Среди изображенных сцен было и это собрание, на котором папа из семейства Медичи находится в самом политическом сердце Флоренции. На заднем плане этой фрески Вазари изобразил четырех человек и так объяснил свое решение:

> «Я написал их в полный рост, чтобы их можно было узнать, на заднем плане композиции, отличными от членов консистории. Я написал герцога Джулиано де Медичи и герцога Лоренцо, его племянника, беседующих с двумя величайшими гениями их времени: одним из них, с гривой белоснежных кудрей, был Леонардо да Винчи, великий мастер живописи и скульптуры, который беседовал с герцогом Лоренцо, стоявшим близ него; и вторым был Микеланджело Буонарроти».[915]

По иронии судьбы эти великие художники встретились вновь в зале палаццо Веккьо, где началось их соперничество. Оба навеки остались в истории как истинные звезды мира Медичи. Портрет Леонардо вполне стереотипен. Он был написан на основе профиля Мельци, который Вазари видел в Ваприо.[916] И сегодня эта фреска хранит воспоминание о последнем посещении Флоренции ее великим сыном.

7 декабря 1515 года папская процессия двинулась в Болонью. Здесь произошла встреча папы и Франциска I. Здесь Леонардо впервые встретился со своим последним и самым чутким покровителем. Новому королю был всего двадцать один год. Он был очень высоким, обаятельным, уверенным в себе, чему в немалой степени способствовала победа над швейцарскими наемниками Сфорца при Мариньяно. У Франциска был огромный нос, но он не мешал ему пользоваться репутацией отличного любовника. «Он развратен и наслаждается тем, что проникает в чужие сады и пьет из разных источников», – писал о нем Антонио де Беатис. Девизом короля были слова *«Nutrisco et extinguo»* – «Я питаю, и я уничтожаю». То, что король слышал о великом Леонардо, несомненно. Его тесть, Людовик XII, высоко ценил картины художника. В завоеванном Милане Франциск наверняка должен был видеть «Тайную вечерю». Поразил его воображение и механический лев, приветствовавший его в Лионе. Снова

Леонардо сближается с французами и снова обретает покровителя и ценителя, какого не мог найти в Италии. Среди французских придворных, приехавших в Болонью, был Артус Буассиф. 14 декабря Леонардо нарисовал его портрет сангиной. Мельци назвал этот рисунок «Портретом М. Артуса, камердинера короля Франческо I, на встрече с папой Львом X».[917]

Папа уехал из Болоньи 17 декабря раздраженным высокомерием Франциска. Единственное, что не могло не радовать, – это королевская милость в отношении Джулиано Медичи, который получил титул герцога Немурского. Но Джулиано было не суждено носить этот титул долго. Через три месяца, 17 марта 1516 года, в возрасте тридцати семи лет он умер от чахотки.[918] Через несколько месяцев после этого Леонардо на некоторое время возвращается в Рим. Жизнь его здесь не складывается. Последняя запись, связанная с пребыванием Леонардо в Италии, – это ряд измерений базилики Сан-Паоло Фуори, датированных августом 1516 года.[919]

# Мэтр Лиенар

Леонардо принял решение уехать во Францию летом 1516 года. Он отлично представлял себе, насколько тяжело будет перебираться через Альпы осенью и зимой. Никаких документов, связанных с его отъездом, не сохранилось: никаких дипломатических коммюнике, никаких официальных разрешений. Встреча с королем в Болонье и смерть Джулиано Медичи, несомненно, повлияли на решение Леонардо. В августе или сентябре шестидесятичетырехлетний Леонардо отправился в самое долгое путешествие в своей жизни.

По-видимому, по пути он останавливался в Милане. Здесь, в доме на винограднике, остался Салаи. В своем завещании Леонардо окончательно закрепит за ним эту собственность.[920] Из Милана в сопровождении эмиссаров короля, Мельци и миланского слуги по имени Баттиста де Виланис Леонардо двинулся на север в горы. Запись из Атлантического кодекса, скорее всего, была сделана именно в это время: «Река Арно в Джиневре, четверть мили в Савойю, где устраивается ярмарка».[921]

В конце года Леонардо поселяется в долине Луары, в королевском замке Амбуаз. Он принят на королевскую службу с приличным жалованьем в 1000 скуди в год. Записи о выплатах за два года сохранились в Национальном архиве в Париже: *«A Maistre Lyenard de Vince, paintre italien, la somme de 2000 écus soleil, pour sa pension di celles deux années»*.[922] В том же документе Леонардо официально называют *«paintre du Roy»* – «художником короля».

*Франциск I, король Франции. 1515–1520*

*Поместье Кло (ныне Кло-Люсе)*

Отношения Леонардо с Франциском складывались прекрасно. Молодой король был почтителен, образован и очень щедр. Много лет спустя флорентийский скульптор Бенвенуто Челлини так вспоминал о Франциске, на службе у которого состоял:

> «Поскольку он был человеком столь многочисленных и великих талантов и имел познания в латыни и греческом, король Франциск столь глубоко любил

> *[innamorato gagliardissimamente]* великие таланты Леонардо и испытывал столь великое удовольствие, слушая его речи, что в году было очень мало дней, которые бы он провел без бесед с ним… Я не могу не повторить слова, которые, как я слышал, король говорил о нем. Он сказал, что никогда не поверит, чтобы нашелся на свете другой человек, который не только знал бы столько же, сколько Леонардо, в скульптуре, живописи и архитектуре, но и был бы, как он, величайшим философом».[923]

Возможно, самым значительным подарком короля было не щедрое жалованье, но дом, где художник мог жить. Последние годы жизни Леонардо провел в красивом поместье Кло (ныне Кло-Люсе) в полумиле от величественного замка Амбуаз. Дом был построен в конце XV века Этьеном Лелупом. Когда-то здесь жил граф Линьи, с которым Леонардо встречался в Милане в 1499 году. Дом построен из красного кирпича и серого туфа. Он стоит на склоне холма за длинной крепостной стеной. Внутри крепостной стены находится длинная высокая галерея, образующая нечто вроде лоджии. Чуть севернее дома находятся конюшни и мастерские. Таким образом, внутренний двор поместья закрыт с трех сторон. С западной стороны двор ограничен обрывом. Здесь находится огород и сады, а чуть ниже – пруд.

Сам дом во времена Леонардо был меньше, чем сейчас. Залы, расположенные к западу от увенчанной шпилем центральной башни, были пристроены в XVIII веке. Центральная же часть осталась практически такой же, какой ее видел Леонардо. Главные двери, выходящие на юг, ведут нас в небольшую часовню, построенную для Анны Бретонской, жены Карла VIII.[924] На первом этаже находится большой зал, где ели слуги и где принимали посетителей. За залом находится кухня с терракотовым полом, многочисленными кухонными принадлежностями. В потолочных балках сохранились железные крюки, на которые подвешивали туши и дичь. Направо от главного входа находится широкая лестница, ведущая к двум большим залам. В одном из них располагается столовая. Считается, что именно здесь была студия Леонардо. Окна столовой выходят на северо-запад, где взору открываются бойницы и шпили замка, высокие деревья и далекая река. Практически точно такой же пейзаж можно увидеть на рисунке из Виндзорской коллекции, по-видимому сделанном Мельци.[925] Верхний зал, находящийся над кухней, был спальней Леонардо. В

этой комнате он и умер.

Кло-Люсе производит впечатление очень уютного и хорошо устроенного жилища. Он достаточно просторен и в то же время не подавляет своими размерами. Даже шпили замка выглядят довольно игриво, поскольку в миниатюре копируют большой замок, расположенный над рекой. Огромные очаги, дубовые балки, нежные туреньские пейзажи за окнами – все это говорит о том, что постаревшему Леонардо было в этом доме тепло и удобно. Всеми домашними делами занималась экономка, или кухарка, Матюрина. Так ее назвал в своем завещании сам Леонардо. Но сохранилась итальянская копия завещания, в которой все французские имена были итальянизированы. И экономка по-прежнему осталась Матюриной. Судя по всему, речь идет о местной уроженке, если только Ла Матюриной не стала постаревшая Ла Кремона. Во французских книгах о Леонардо – а книг таких огромное множество – его служанку называют Матюриной. Да и кухня Леонардо в последние годы его жизни была исключительно французской.

Во Франции Леонардо предпринимает еще одну попытку систематизировать свои рукописи и рисунки. Он продолжает работать, хотя Беатис пишет о том, что рисовать он больше не мог. Как всегда, Леонардо нужны книги. Мельци записывает: «*Egidius Romanus “De informatione corporis humani in utero matris”* (“О формировании человеческого тела в материнской утробе”)». Эта книга увидела свет в Париже в 1515 году. Хотел Леонардо получить и «Руджиери Бэкона в печатном издании».[926] Великий английский ученый Роджер Бэкон, подобно Леонардо, много размышлял о возможности полета человека. В хорошие дни Леонардо отправлялся в город или вниз по реке, где делал эскизы и наброски того, как Луара – или «Эра», как называл ее сам художник, – «течет через Анбозу».[927] Произношение Леонардо не менялось. Говорят, что эмигрант становится иностранцем сразу в двух странах: в той, где он живет, и в той, которую он покинул.

# Кардинальские визиты

Осень – идеальное время для посещения долины Луары. В начале октября 1517 года в Амбуазе состоялся тожественный обед в честь знатных итальянских гостей. Кардинал Луиджи Арагонский был внуком короля Неаполя и кузеном Изабеллы Арагонской, бывшей соседки Леонардо по Корте Веккьа в Милане. Луиджи был худощавым мужчиной лет сорока. Предположительно, именно он изображен на портрете работы Рафаэля, ныне хранящемся в мадридском музее Прадо. После смерти Юлия II в 1513 году Луиджи претендовал на папство. Несмотря на рухнувшие надежды, он остался очень близок к Льву X, занявшему папский престол. Судя по всему, он рассчитывал, что папа сделает его королем Неаполя. Леонардо мог встречаться с кардиналом в Риме. Луиджи славился своим гостеприимством. У него была красивая любовница, куртизанка Джулия Кампана, от которой у него родилась дочь, Туллия.

О Луиджи ходили страшные слухи. Говорили, что он приказал убить своего зятя Антонио да Болонью и даже свою сестру Джованну, герцогиню Амальфи, исчезнувшую при таинственных обстоятельствах в начале 1513 года. Вполне возможно, что Леонардо знал об этом, так как в 1512 году Антонио да Болонья прибыл в Милан, где и был убит в следующем году. Эта история изложена в трагедии Джона Уэбстера «Герцогиня Амальфи», где Луиджи (кардиналу) отведена зловещая роль. Уэбстер написал свою пьесу, опираясь на английский перевод новеллы Маттео Банделло, того самого мальчика, который наблюдал за тем, как Леонардо работал над «Тайной вечерей».[928]

Кардинал решил отправиться в путешествие по Европе, чтобы решить сразу несколько политических задач. Во-первых, ему хотелось дистанцироваться от заговора против папы Льва, раскрытого в предыдущем году. Во-вторых, он хотел встретиться с новым королем Испании, Карлом V. Эта встреча состоялась в голландском городе Миддлбурге. Английские агенты следили за каждым его шагом и сообщали о нем кардиналу Уолси. Луиджи Арагонский прибыл ко двору Карла V со свитой, состоявшей из сорока конников. Плащ был небрежно наброшен на плечи, а под плащом виднелся меч: «Ваша милость может предположить, что он за человек… Этот кардинал – властитель более мирской, чем духовный».[929] Из Голландии кардинал отправился на юг через Францию. Его сопровождал капеллан и секретарь Антонио де Беатис, из дневника которого мы и узнаем о том, что

происходило далее.[930]

*Рафаэль «Портрет кардинала» (предположительно, Луиджи Арагонского)*

9 октября кардинал со свитой прибыл в Тур (Turso). Отобедав в городе, он направился в Амбуаз, «отстоявший на семь лиг». Беатис находит Амбуаз «небольшим, хорошо устроенным городком, очень удобно расположенным». Кардинала «принимали в замке, находящемся на «небольшом холме». Замок показался

Беатису «не слишком хорошо укрепленным, но залы его удобны, и вид открывается превосходнейший». На следующий день, 10 октября, они отправились в «одно из предместий» города, «чтобы увидеть мессера Лунардо Винчи флорентийца». Создается впечатление, что Леонардо был лишь очередной «туристической достопримечательностью» в плане поездки кардинала.

Короткое, но очень детальное описание посещения художника в Кло-Люсе, сделанное Беатисом, – это последний рассказ современника. Начинается он с ошибки. Беатис называет Леонардо «седобородым старцем, которому более семидесяти лет». Налицо явное преувеличение, которое призвано сделать рассказ более колоритным и привлекательным. Впрочем, и по свидетельствам других современников Леонардо выглядел немного старше своего возраста. Но на тот момент ему было всего шестьдесят пять лет. Беатис продолжает:

> «Он показал его высокопреосвященству три картины: одну с изображением флорентийской дамы, писанную с натуры по просьбе брата Лоренцо Великолепного, Джулиано Медичи, другую – святой Иоанн Креститель в молодости и третью – Мадонна с младенцем на лоне святой Анны; все в высшей степени прекрасные (*perfetissimo*, что может означать также «полностью законченные»). Однако нам нельзя ожидать иных великих работ от него, поскольку у него парализована правая рука. Он подготовил миланского ученика, который работает хорошо. И хотя мастер Леонардо не может больше писать с той красотой, как раньше, он тем не менее способен делать рисунки и учить других. Этот человек многое написал об анатомии с множеством иллюстраций, изображающих части тела, как то: мышц, нервов, вен и иных внутренностей, и это позволяет понять тела и мужчин и женщин так, как никогда прежде. Все это мы видели собственными глазами, и он сказал нам, что уже вскрыл более тридцати тел, мужчин и женщин, всех возрастов. Он также написал, как сам говорит, бесконечное множество томов о природе вод, о различных машинах и о других вещах на разговорном языке. И если эти книги увидят свет, они будут полезным и занимательным чтением. Помимо оплаты его расходов и жилья, он получает от короля Франции пенсию в 1000 скуди в год, и его ученик получает три сотни».

Особую ценность этому рассказу придает то, что написал его человек, который лично видел Леонардо – «все это мы видели

собственными глазами»: *oculatamente*.

После светской беседы в нижнем салоне, закусок, поданных Матюриной, и небольшой службы в домашней часовне кардинал и его секретарь поднялись по лестнице в святая святых студии Леонардо. Осенний свет дополнялся светом свечей. И здесь Леонардо описывал и объяснял свои творения вежливо, но в то же время наставительно. Когда гости смотрели на «Мону Лизу», он что-то рассказал им, но немного. Она была флорентийской дамой. Он писал ее по просьбе – нет, по настоянию: *instantia* – последнего Великолепного, Джулиано. Гости смотрели на нежную «Мадонну с младенцем и святой Анной» и страстного «Святого Иоанна», а затем переходили к огромным листам анатомических рисунков. Мельци переворачивал листы. В какой-то момент гостей охватил трепет от близости к этому старику, руки которого расчленяли трупы и копались во внутренностях, – «более тридцати тел, мужчин и женщин, всех возрастов». Анатомические занятия поразили Беатиса, показались ему чем-то необычайным, тем, что не делалось «никогда прежде». Возможно, эти слова принадлежали самому Леонардо.

Были и другие книги – о водах, о машинах. Беатис отмечает, что Леонардо писал на разговорном языке и что эти книги должны были увидеть свет, но он не упоминает о самой странной их черте, и это удивительно. Леонардо писал в зеркальном отражении, но об этом не было широко известно. Подобная особенность должна была вызвать удивление и любопытство человека, действительно видевшего его рукописи.[931] Гостям, вероятно, показали лишь отдельные листы и страницы с окончательно проработанными рисунками. Леонардо поднаторел в искусстве общения с высокими гостями. Ему часто приходилось принимать у себя подобных людей, и показывал им он только то, что хотел показать. На все же остальное, скорее всего, он просто указывал властной рукой. Рукописи и записные книжки, *libri* и *libricini*, теснились на полках и столах его студии, но не становились объектом демонстрации. Он просто говорил о том, что «написал бесконечное множество томов». В этих словах мы слышим и гордость, и шутливую жалобу на то огромное количество бумаги и чернил, которые он истратил во время работы, и многое, многое другое…

«*Бесконечное* множество томов…»

А молодой Мельци, который всю свою жизнь посвятит любви к Леонардо, печально улыбается, слыша эти слова.

Гости уходят вполне удовлетворенными. Пунктуальный Беатис тем же вечером записывает в дневник события дня (это

наше предположение, поскольку сохранилась только копия, сделанная после даты последней записи, то есть после 31 августа 1521 года). На следующий день кардинальская свита отбыла в другой королевский замок, Блуа *(Bles)*, чтобы увидеть «портрет маслом некой дамы из Ломбардии, сделанный с натуры; она прекрасна, но, по моему мнению, не прекраснее синьоры Гуаланды». По-видимому, речь идет о портрете Лукреции Кривелли работы Леонардо, который ныне находится в Лувре. Портрет мог быть доставлен в замок Людовика XII в Блуа вскоре после того, как французы захватили Милан в 1499 году. Тогда он еще не получил своего неверного названия *«La Belle Ferronnière»*. Изабелла Гуаланда считалась первой красавицей Неаполя. Она дружила с поэтессой Костанцей д'Авалос. «Мона Лиза» не была портретом Изабеллы, иначе Беатис упомянул бы об этом – ведь он видел картину днем раньше.

Конечно, сегодня нам хочется как следует встряхнуть несчастного Антонио, чтобы вытрясти из него побольше. Как нам хотелось бы узнать все, что он видел, слышал и чувствовал, но о чем забыл написать. Был ли Леонардо все еще высок или его плечи ссутулились? Был ли его голос – тот голос, что так прекрасно пел в сопровождении лиры, – по-прежнему звучным или уже слабым? Хочется спросить, почему парализованная правая рука не позволяла левше Леонардо писать картины. Может быть, Беатис допустил лишь преуменьшение, о чем свидетельствует его следующее предложение – он не может «больше писать с той красотой, как раньше»? Может быть, речь идет лишь об утрате технического совершенства, а не о полной инвалидности?

То, о чем умолчал Беатис, можно частично восстановить по знаменитому автопортрету, хранящемуся в Королевской библиотеке Турина. На нем Леонардо изображен как раз в этот момент. Ему около шестидесяти пяти лет, но выглядит он, как и сказал Беатис, «седобородым старцем, которому более семидесяти лет». Существует распространенное убеждение в том, что это истинный автопортрет Леонардо, и все мы представляем себе великого философа именно таким. Однако мнение искусствоведов не столь однозначно. Некоторые полагают, что стиль и использованные средства позволяют датировать рисунок более ранним периодом. Вполне возможно, что на Туринском портрете изображен отец художника, а написан он был незадолго до смерти сера Пьеро, в 1504 году. Рисунок может изображать также античного бога, или философа, или просто старика «поразительной внешности» – одного из тех, кто всегда привлекал Леонардо и за кем он, по словам Вазари, «следовал целый день,

чтобы нарисовать». Даже итальянская подпись под рисунком весьма противоречива, поскольку разобрать ее практически невозможно. Написано ли там «его портрет в старости» или рисунок «выполнен им в старости»? Впрочем, подобно многим другим, я продолжаю верить в то, что это великолепный и достоверный портрет художника в конце жизни. Я придерживаюсь «традиционных» взглядов. Для меня Туринский портрет – это автопортрет, а «Мона Лиза» – это портрет реальной флорентийки, Моны Лизы. Лист с Туринским автопортретом необычно длинен и тонок. Вполне возможно, что рисунок был обрезан по бокам, из-за чего изменилась форма плеч.[932] Мы видим плечи, наклонные горизонтальные линии почти на уровне рта, и это говорит нам о том, что художник изобразил не властного, полного сил человека, а старика, согбенного грузом прожитых лет, старика достойного, но в то же время очень уязвимого. Он уже напоминает того ссутулившегося старика, наблюдающего за игрой воды, которого Леонардо нарисовал на вилле Мельци пятью годами раньше.

К тому же периоду, что и Туринский автопортрет, относится призрачный рисунок из Виндзорской коллекции, который называют «Указывающей дамой». Иногда изображенную фигуру связывают с Мательдой из Дантова «Чистилища». Мы видим нежную, романтическую, легкую фигуру на берегу реки в окружении высоких цветов. Мартин Кемп назвал этот рисунок «эмоциональным дополнением к рисункам потопа», обещающим «переход в мир невероятного покоя, а не погружение в мир физического разрушения».[933] Женщина смотрит на зрителя, повернувшись к нему, по словам Данте, «как чтобы в пляске сделать поворот». Но левая ее рука указывает куда-то вдаль, в глубину рисунка, на нечто такое, чего мы не можем видеть.

# «Ночь в страхе бежала»

В конце 1517 года Леонардо приезжает к Франциску в Роморантен, расположенный выше Амбуаза по течению Луары. Здесь он работает над проектом огромного дворцового комплекса, связанного сетью каналов с Луарой и Соной. Эти проекты сохранились в Атлантическом кодексе. Во многом они напоминают утопические рисунки идеального города, сделанные тридцатью годами раньше.[934] Роморантенские проекты остались только на бумаге, но историки архитектуры указывают на то влияние, которое чертежи Леонардо оказали на развитие дворцовой архитектуры в долине Луары. Леонардо остается в Роморантене до 16 января 1518 года: «В канун дня святого Антония я вернулся из Роморантино в Амбуазу». В бумагах художника сохранилось и распоряжение о предоставлении лошадей из королевских конюшен: *«pour envoyer à Maistre Lyonard florentin paintre du Roy pour les affairs du dit seigneur»*.[935]

Весна знаменовала собой начало сезона маскарадов и представлений, которые так любил Леонардо. 3 мая 1518 года в Амбуазе состоялось двойное празднество во флорентийском духе. Праздновали крещение сына короля, дофина Генриха, и брак королевской племянницы, Мадлен де ла Тур д'Овернь. Ее мужем стал герцог Урбино Лоренцо ди Пьеро де Медичи, племянник папы. (Лоренцо не постеснялся принять герцогство, которое столь благородно отклонил его дядя Джулиано.) На праздник приехали знатные флорентийцы. Многие знали Леонардо лично, другие много слышали о нем. Так известия о знаменитом земляке достигли Флоренции. Брак оказался недолгим. Оба супруга скончались в течение года, правда успев произвести на свет дочь Катерину, которая позднее стала королевой Франции – пресловутой «мадам Змеей», Екатериной Медичи.

Представление, поставленное Леонардо, описано в письме, отправленном маркизе Гонзага в Мантую. Изабелла продолжала следить за Леонардо, хотя тот оказался очень далеко.[936] На квадратном постаменте чуть севернее замка воздвигли триумфальную арку. На ней была установлена обнаженная фигура, державшая в одной руке лилии, а в другой – изображение дельфина (в честь дофина). С одной стороны арки находилась саламандра с королевским девизом *«Nutrisco et extinguo»*, с другой – горностай с девизом герцога Урбино *«Potius mori quam foedari»* («Лучше умереть, чем быть очерненным»). Как должны были эти слова напоминать Леонардо о Милане и о прелестной Чечилии Галлерани! Один из корреспондентов Гонзага писал об огромном

имении, в котором Леонардо общался с королем Франциском. Король хотел пригласить во Францию итальянских художников. Среди прочих упоминалось имя Лоренцо Коста, придворного художника Гонзага.

Через пару недель, 15 мая, состоялось еще одно представление. Почти с уверенностью можно утверждать, что оно было организовано Леонардо. На сцене представляли осаду и взятие замка – представление было приурочено к празднованию победы в битве при Мариньяно три года тому назад. С укреплений замка пушки стреляли карнавальными ракетами из тряпок и бумаги. Со стен замка летели «воздушные шары, которые взрывались, падая на площадь, к величайшему удовольствию всех, не причиняя никому вреда: новое изобретение, великолепно исполненное».[937] Леонардо не утратил умения удивлять. Мастерство никогда ему не изменяло.

Несколько рисунков с изображением маскарадных костюмов сохранились в бумагах Леонардо. Они выполнены черным мелом, как и «Указывающая дама». В последние годы Леонардо отдавал предпочтение этому материалу. Линии рисунков точны и уверенны, хотя и окутаны тонкой, нежной дымкой. Мы видим всадника в щегольской широкополой шляпе; молодого человека в одежде с прозрачными рукавами и с охотничьим рогом у пояса; изысканно причесанную женщину, мускулистые ноги которой выдают в ней мужчину. Согбенный несчастный узник в лохмотьях, с чашкой для подаяния и посохом – это скорее актер, чем настоящий страдалец.[938] На мгновение в его лице, пышных кудрях и небольшой кустистой бородке мы видим Салаи. Но непонятно, как Салаи мог принимать участие во французском придворном празднестве. Имя Салаи встречается во французских платежных документах 1517–1518 годов. Он получил 100 экю. Сумма скромная, всего лишь восьмая часть того, что получал Мельци. Возможно, этим неравенством и объясняется его отсутствие рядом с Леонардо. По-видимому, весной 1518 года Салаи вернулся в Милан. 13 апреля он занял небольшую сумму денег.[939] Больше мы не встречаемся с Салаи. Он не был и среди свидетелей, заверивших завещание Леонардо годом спустя.

*Участник маскарада верхом на коне (вверху) и в образе бедного узника (внизу)*

19 июня 1518 года в садах Леонардо в Кло было устроено празднество в честь короля Франции. Всю неделю рабочие строили высокие деревянные леса. Они были покрыты синей тканью, затканной звездами. Павильон занимал площадь 30 × 60 локтей (18 × 40 м). Внутри установили высокий помост для знатных гостей. Колонны, поддерживавшие леса, были украшены цветной тканью и увиты плющом. Вам остается только представить нежный свет, музыку и ароматы летнего вечера.

В саду состоялось представление «Рая», когда-то ставшего театральным дебютом Леонардо. Тот же спектакль был показан в замке Сфорца в 1490 году для несчастного юного герцога Миланского и его невесты, Изабеллы Арагонской. По странному стечению обстоятельств на представлении, состоявшемся почти тридцатью годами позже, присутствовал другой молодой герцог Миланский, Галеаццо Висконти, который и написал о нем жадным до новостей Гонзага:

> «Весь двор был украшен полотнищами небесно-голубой ткани, затканной золотыми звездами, подобно небесам, и там были изображены главные планеты, и Солнце в одной стороне, и Луна в другой: это было замечательное зрелище. Марс, Юпитер и Сатурн были здесь в правильном порядке и двенадцать небесных знаков… и там должно было пылать четыреста факелов так, что ночь в страхе бежала».[940]

Представление закончилось, король остался доволен, гости разошлись. В садах Кло вновь воцарился покой. То, что всего несколько минут назад было раем, теперь превратилось в гигантскую голубую палатку, которую должны были убрать утром. Этот праздник стал последней известной нам работой Леонардо да Винчи, столь эфемерной, что никаких следов ее не осталось, кроме воспоминаний тех, кто был там и своими глазами видел, как ночь «в страхе бежала». *«Pareva fusse cacciata la notte…»*

Спустя несколько дней Леонардо сделал последнюю датированную запись, чисто информативную: «В 24-й день июня, день святого Иоанна 1518 года, в Амбуазе во дворце Клу». Возможно, в этот день Леонардо вспомнил пышные празднества и парады в честь дня святого Иоанна во Флоренции. Примерно в то же время под влиянием проснувшейся ностальгии Леонардо делает простой план и подписывает его: «Львиный дом во

Флоренции».[941] Возможно, это еще одна идея для Роморантена, но нам этот рисунок напоминает о старом человеке, вдали от своей родины предающемся воспоминаниям. Он вспоминает льва, когда-то виденного во Флоренции, может быть, того, которого он нарисовал в своем «Святом Иерониме». *Leone… Leonardo*. Он всегда был львом, с самого детства. И, глядя на Туринский автопортрет, мы с вами тоже видим одряхлевшего старого льва с поседевшей гривой и прежними яростными глазами.

*Вид из Кло-Люсе. Эскиз, приписываемый Мельци*

Примерно в то же время Леонардо сидит за столом в своей студии в Кло, занимаясь геометрией – доказывая очередную теорему, решая очередную загадку. И вдруг он слышит голос, который зовет его. Леонардо понимает, что должен отложить перо, забыть о мучающих его вопросах, потому что он, как и все люди, живет в материальном мире со всеми его тревогами и радостями. И сейчас этот материальный мир проявился в миске горячего овощного супа, приготовленного Матюриной, и почти такого же вкусного, как тосканский минестроне.

И Леонардо пишет на странице: *«Etcetera, perche la minesstra si fredda»*, бросает недописанную страницу и отправляется обедать, пока его суп не остыл.

# Великое море

*Когда я думал, что учусь жить,*
*на самом деле я учился умирать.*

*Атлантический кодекс,*
*лист 252r-a*

23 апреля 1519 года, за день до Пасхи, в Кло-Люсе Леонардо да Винчи, «художник короля», составил свое завещание в присутствии королевского нотариуса Гийома Бориана и семи свидетелей. Свидетелями были Франческо Мельци, Баттиста де Виланис, два французских священника и три францисканских монаха.[942] Удивительно, что в этом списке нет Салаи. Его отсутствие в Амбуазе подтверждается другими документами, согласно которым 5 марта и 16 мая он находился в Париже. В обоих случаях он встречался там с неким Джованни Баттистой Конфалоньери, агентом миланского герцога Массимилиано Сфорца. Во время второй встречи он получил от Джованни 100 скуди, выплаченных ему по поручению герцога. Тогда же ему было обещано еще 500 в течение следующих четырех лет. Какие же услуги должен был оказать Салаи? Возможно, ему платили за политическую информацию, полученную в Амбуазе, при королевском дворе, – довольно неприглядная деятельность для человека, столь близкого к Леонардо.[943]

В завещании Леонардо оставляет распоряжения относительно своего погребения в церкви Святого Флорентина в Амбуазе, о процессии, которая должна сопровождать его тело «от означенного места до означенной церкви», о трех больших и тридцати малых мессах в его память, о самом погребении, во время которого должны быть «шестьдесят восковых свечей, несомых шестьюдесятью бедными, которым должно быть заплачено за труд».

Имущество свое Леонардо распределяет следующим образом:

• «мессеру Франческо Мельци, миланскому дворянину, в благодарность за услуги и расположение, оказанные ему доныне, все и каждую из его книг, которые находятся теперь в его собственности, и другие принадлежности и рисунки, относящиеся к его искусству и занятиям в качестве художника…», а также «остаток своей пенсии и ту сумму денег, которую ему должны выплатить к настоящему времени и по день его смерти через главного казначея Жана Сапена, все и каждую сумму, которую он получил от названного Сапена из указанной пенсии, в том случае,

если он умрет раньше названного Мельци, и ни в каком другом случае. Эти деньги находятся в настоящее время при нем, завещателе, в названном месте Клу, как он говорит. Точно так же он дарует и оставляет названному Мельци все и каждую из своих одежд, которые находятся в настоящее время при нем, в названном месте Клу, как в благодарность за добрые и приятные услуги, оказанные ему поныне, так и в возмещение его затрат и трудов, которые он понесет при исполнении настоящего духовного завещания, чтобы все это было совершено на средства завещателя»;

• «Баттисте де Виланису, слуге своему, половину, а именно середину своего сада, который находится за стенами Милана…», а также «…право воды, которое блаженной памяти король Людовик XII даровал упомянутому да Винчи за работы по Навильо ди Санто Кристофоро…», и «всю мебель, в целом и частях, и утварь его дома, находящегося в названном месте Клу»;

• «другую половину этого сада Салаи, своему слуге, построившему и возведшему в этом саду дом, который должен быть и оставаться отныне и навсегда собственностью названного Салаи, его наследников и преемников, и все это в награду за добрые и приятные услуги, оказанные ему до настоящего дня»;

• «завещатель дарует Матюрине, своей служанке, одежду хорошего черного сукна, подбитую кожей, суконный головной убор и два дуката, которые должны быть выданы ей в один прием, и это также в награду за добрые услуги, оказанные ему названною Матюриною до настоящего дня»;

• своим «кровным братьям, живущим во Флоренции», Леонардо оставил «сумму в четыреста скуди, которую он оставил на хранение камерлингу церкви Санта-Мария-Нуова, в городе Флоренции… вместе с прибылью и доходами, которые могли нарасти у названного камерлинга для названного завещателя на означенные четыреста скуди с того дня, когда они были вручены названным завещателем названному камерлингу».

Распределение поражает своей элегантностью: все рукописи и картины получает интеллектуал Мельци, всю собственность – Салаи и Баттиста, теплое пальто – Матюрина, а братья да Винчи – деньги.[944]

Во Флоренции смерть называли «вхождение в великое море». С какими чувствами отправлялся Леонардо в это последнее путешествие? Записи говорят о том, что настроение его было далеко от безмятежности:

«О спящий, что есть сон? Сон – это подобие смерти.

О, почему тогда ты не создаешь таких работ, которые после твоей смерти сделают тебя совершенно живым, вместо того чтобы спать, когда ты еще жив, и уподобляться жалким мертвецам…»

«Каждая боль оставляет след в памяти, кроме высшей боли, каковая есть смерть, которая убивает память вместе с самой жизнью…»

«Душа хочет находиться со своим телом, потому что без органических орудий этого тела она ничего не может совершить и ощущать».[945]

Сон, забытье, бесчувствие: эти образы смерти созвучны Аристотелеву материализму Ренессанса. О воскресении и о жизни после смерти нам ничего не известно. Когда Леонардо пишет о Божественной природе души, то делает это только для того, чтобы напомнить о том, что душа «обитает в твореньях» человека – в материальном мире, в теле – для того, чтобы быть «свободной»: «Ты, который видишь сквозь мои изыскания удивительные создания природы, считаешь, может быть, возмутительным делом разрушать ее. Подумай же, как бесконечно ужасно отнимать жизнь у человека, строение которого представляется тебе столь изумительным. Подумай, что это строение – ничто по сравнению с душою, которая обитает в нем и которая, в самом деле, что бы она из себя ни представляла, есть нечто от божества, позволяющего ей жить в своем создании по собственному благоусмотрению. Не желай же, чтобы гнев твой или злоба разрушали такую жизнь, ибо тот, кто ее не уважает, не заслуживает ее. Вот почему душа так неохотно расстается со своим телом: я думаю, что ее слезы и скорбь при этом имеют свою причину».[946] Эта запись была сделана на листе с анатомическими рисунками, датированном 1510 годом. Физическая жизнь – это обиталище души, смерть – это ее уничтожение. Душа покидает тело «так неохотно» и вовсе не стремится на небеса.

Вазари очень подробно описывает смерть Леонардо, хотя описание его звучит малоубедительно:

«И, чувствуя приближение смерти, он стал усердно изучать все, что касалось религии, истинной и святой христианской веры, а засим с обильными слезами исповедался и покаялся и, хотя и не в силах был стоять на ногах, все же, поддерживаемый руками друзей и слуг, пожелал благоговейно причаститься святых даров вне своей постели».

Может быть, все так и было, хотя предсмертное обращение более нужно было Вазари, чем самому Леонардо. Более убедительно другое замечание Вазари, о том, что Леонардо «доказывал при этом, насколько он был грешен перед Богом и перед людьми тем, что работал в искусстве не так, как подобало». Он страшился не грехов и адского огня, но ужасного последнего *«etcetera»* и пустой серой бумаги под этим словом – всего, что осталось незавершенным.

*Указывающая дама*

Леонардо умер 2 мая 1519 года в возрасте шестидесяти семи лет. Вазари, единственный доступный нам источник сведений, пишет о том, что король Франциск присутствовал при кончине

художника и утешал его.

> «Тут с ним случился припадок, предвестник смерти, во время которого король, поднявшись с места, поддерживал ему голову, дабы этим облегчить страдания и показать свое благоволение».

Описание довольно трогательное, но вряд ли справедливое, поскольку 3 мая, на следующий день после смерти Леонардо, в Сен-Жермен-ан-Ло был выпущен королевский эдикт. Поскольку путь от Амбуаза занимал два дня, король Франциск никак не мог 2 мая находиться при смертном одре Леонардо, а 3 мая оказаться в Сен-Жермене. Впрочем, остаются сомнения в том, действительно ли подписание эдикта требовало присутствия короля в Сен-Жермене. В завещании Леонардо написаны такие слова: «сознавая неизбежность смерти и неопределенность часа ее». Так он и покинул этот мир, при неясных обстоятельствах, не произнеся знаменитых последних слов. Сен-Жерменский эдикт лишний раз напоминает нам о том, что, прежде чем в чем-то быть уверенными, мы должны все подвергнуть сомнению и испытанию. [947]

Вазари заканчивает описание смерти Леонардо такими словами: «Утрата Леонардо сверх меры опечалила всех, кто его знавал, ибо не было никогда человека, который принес бы столько чести искусству живописи». И при этих словах мне хочется вспомнить не короля Франциска, а безутешного Франческо Мельци. Только 1 июня он написал сводным братьям художника во Флоренцию о смерти Леонардо. «Он был для меня лучшим из отцов, – писал Франческо. – Пока в моем теле есть дыхание, буду я скорбеть по нему постоянно. Он каждый день доказывал мне свою страстную и горячую любовь». [948] И Мельци, этот юноша, о котором мы так мало знаем, отплатил своему учителю за его любовь. Он стал старательным хранителем и редактором «бесконечного множества» рукописей и рисунков, которые – возможно, даже в большей степени, чем картины, – позволили нам заглянуть в жизнь Леонардо, став бесценными воспоминаниями о повседневной жизни художника, о его тайнах и мечтах, о полетах его разума.

Физическим останкам Леонардо повезло меньше, чем его интеллектуальному наследию. В мае состоялось лишь условное погребение. Похороны согласно завещанию состоялись лишь через три месяца. Погребальный сертификат в регистре королевской церкви Святого Флорентина датируется 12 августа 1519 года. Во время Французской революции церковь серьезно пострадала и в 1802 году была разрушена полностью. Все

металлические части и камни – в том числе и надгробные – были использованы для ремонта замка. Говорят, что садовник церкви, некий Гужон, собрал все разбросанные кости и захоронил их в углу внутреннего двора. Останки Леонардо, по всей видимости, покоятся именно там.

В 1863 году поэт и большой поклонник Леонардо Арсен Юссе провел раскопки на месте церкви Святого Флорентина. Среди осколков он нашел фрагменты надгробного камня со словами EO […] DUS VINC. Рядом с камнями он нашел почти целый скелет, необычные размеры черепа которого сразу же убедили поэта в том, что он нашел останки Леонардо. «Никогда прежде мы не видели головы, столь великолепно устроенной для великого разума, – писал он. – Через три с половиной столетия смерть не смогла лишить гордости эту величественную голову».[949] Сегодня найденные Юссе останки покоятся в часовне Святого Губерта на территории замка под надгробной плитой, установленной графом Парижским. Впрочем, единственное, что связывает это погребение с великим художником, – это лишь сомнительные френологические изыскания Юссе.

Да, может быть, огромный череп, покоящийся в часовне Святого Губерта, когда-то и был пристанищем разума Леонардо да Винчи, но можно быть уверенным по крайней мере в одном. Теперь это не так. Клетка опустела, разум обрел свободу.

# Источники

# Рукописи Леонардо

## Разное

**Ar** Кодекс Арундела. Британская библиотека, Лондон (Arundel MS 263). 283 листа обычного формата 210 × 150 мм.

Факсимильное издание *Il Codice Arundel* 263, ed. Carlo Pedretti and Carlo Vecce (Florence, 1998), с хронологической упорядоченностью листов.

**CA** Атлантический кодекс. Амвросианская библиотека, Милан. Собрание рисунков и записей. Кодекс ранее состоял из 401 листа большого формата 645 × 435 мм, собранных в XVI веке Помпео Леони. Недавно (1962–1970) Атлантический кодекс был собран в 12 томов, куда входит 1119 листов. Такое увеличение количества листов объясняется тем, что на многих листах оригинального собрания были приклеены или иным образом прикреплены небольшие листочки с записями и рисунками. В новом собрании небольшие листочки были отделены и пронумерованы самостоятельно. Для удобства я привожу ссылки и на старое, и на новое собрание. Таким образом, CA 520r/191r-a – это лицевая сторона нового, 520-го листа, которая раньше являлась фрагментом «а» лицевой стороны листа 191.

Факсимильное издание *Il Codice Atlantico*, ed. Augusto Marinoni (24 vols., Florence, 1973–1980).

**RL** Королевская библиотека, Виндзор. Собрание из 655 рисунков и рукописей, каталогизированных, как листы 12275–12727 (общие) и 19000–19152 (анатомические). Анатомические листы ранее были переплетены в три тома: Анатомический MS A (= RL 19000–19017), B (= RL 19018–19059) и C, разделенный на шесть *quaderni di anatomia*, то есть анатомические записные книжки, пронумерованные I–VI (= RL 19060–19152).

Факсимильное издание: *The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen*, ed. Kenneth Clark and Carlo Pedretti (3 vols., London, 1968).

## Парижские рукописи

**A** Парижская записная книжка MS A. Французский институт, Париж (MS 2171). 64 листа, 212 × 147 мм. См. также BN 2038.

**B** Парижская записная книжка MS B. Французский институт, Париж (MS 2173). 84 листа, 231 × 167 мм. См. также BN 2037.

**C** Парижская записная книжка MS C. Французский институт,

Париж (MS 2174). 42 листа, 310 × 222 мм.

**D** Парижская записная книжка MS D. Французский институт, Париж (MS 2175). 10 листов, 158 × 220 мм.

**E** Парижская записная книжка MS E. Французский институт, Париж (MS 2176). 96 листов, 150 × 105 мм.

**F** Парижская записная книжка MS F. Французский институт, Париж (MS 2177). 96 листов, 145 × 100 мм.

**G** Парижская записная книжка MS G. Французский институт, Париж (MS 2178). 93 листа (первоначально 96), 139 × 97 мм.

**H** Парижская записная книжка MS H. Французский институт, Париж (MS 2179). 142 листа, 128 × 90 мм. Состоит из трех записных книжек, переплетенных вместе: H1 (листы 1–48), H2 (листы 49–94) и H3 (листы 95–142).

**I** Парижская записная книжка MS I. Французский институт, Париж (MS 2180). 139 листов, 100 × 75 мм. Состоит из двух записных книжек, переплетенных вместе: I1 (листы 1–48) и I2 (листы 49–139).

**K** Парижская записная книжка MS K. Французский институт, Париж (MS 2181). 128 листов, 96 × 65 мм. Состоит из трех записных книжек, переплетенных вместе: K1 (листы 1–48), K2 (листы 49–80) и K3 (листы 81–128).

**L** Парижская записная книжка MS L. Французский институт, Париж (MS 2182). 94 листов, 109 × 72 мм.

**M** Парижская записная книжка MS M. Французский институт, Париж (MS 2183). 94 листа, 96 × 67 мм.

**BN 2037** Французский институт, Париж (MS 2184). 13 листов, 231 × 167 мм. Ранее являлась частью книжки MS B, украденной Дж. Либри в 1840 году и возвращенной лордом Ашбернхэмом (с тех пор эту часть также называют Ashburnham 1875/1); впоследствии рукописи находились в Национальной библиотеке в Париже. Хотя теперь документы переданы во Французский институт, аббревиатура BN по-прежнему используется.

**BN 2038** Французский институт, Париж (MS 2185). 33 листа, 212 × 147 мм. Ранее являлась частью книжки MS A (та же история, что и с BN 2037). Эту часть также называют MS Ashburnham 1875/2.

Факсимильное издание *I manuscritti dell' Institut de France*, ed. Augusto Marinoni (12 vols., Florence, 1986–1990).

## Другие записные книжки и рукописи

**Fors** Кодексы Форстера. Музей Виктории и Альберта, Лондон. Три тома включают в себя пять записных книжек. Fors II, 40 листов; Fors 12, 14 листов, 135 × 103 мм. Fors 21, 63 листа; Fors

22, 96 листов, 95 × 70 мм. Fors 3, 88 листов, 94 × 65 мм.

Факсимильное издание; *I Codici Forster*, ed. Augusto Marinoni (3 vols., Florence, 1992).

**Leic** Лестерский кодекс. Коллекция Билла Гейтса, Сиэтл. 88 листов, 94 × 65 мм. Ранее назывался Кодексом Хаммера.

Факсимильное издание: *The Codex Hammer*, ed. Carlo Pedretti (Florence, 1987).

**Ma** Мадридские кодексы. Национальная библиотека, Мадрид (MSS 8936, 8937). Ma I, 184 листа, 149 × 212 мм. Ma II, 157 листов, преимущественно 148 × 212 мм.

Факсимильное издание: The Madrid Codices, ed. Ladislaus Reti (New York, 1974).

**Tn** Кодекс о полете птиц. Королевская библиотека, Турин, 13 листов, 213 × 153 мм.

Факсимильное издание: *Il Codice sul volo degli uccelli*, ed. Augusto Marinoni (Florence, 1976).

**Triv** Кодекс Тривульцио. Кастелло Сфорцеско, Милан, Тривульцианская библиотека MS N 2162. 55 листов, 195 × 135 мм.

Факсимильное издание: *Il Codice nella Biblioteca Trivulziana*, ed. A. Brizio (Florence, 1980).

## Сборники и комментарии

**CU** Библиотека Ватикана, Урбинский кодекс, Codex Urbinus Latinus 1270. Сборник из разных записных книжек и рукописей, составленный в 1530 году Франческо Мельци; сокращенное издание было опубликовано под названием «Суждения о живописи» – *Trattato della pittura* (Paris, 1651).

**McM** A. Philip McMahon, The Treatise on Painting by Leonardo da Vinci (2. vols., Princeton, NJ, 1956). Перевод (vol. 1) и факсимиле (vol. 2) Урбинского кодекса; цитируется по пронумерованным разделам (McM 1–1008).

**R** Jean-Paul Richter, The Literary Works of Leonardo da Vinci (2 vols., London. Первое издание 1883, второе издание 1939, третье издание 1970). Цитируется по пронумерованным выдержкам (R 1–1566).

**PC** Carlo Pedretti, Commentary on the Literary Works of Leonardo da Vinci compiled by Jean Paul Richter (2 vols., Berkeley, Cal., 1977).

# Часто цитируемые источники

**ALV** *Achademia Leonardo Vinci: Yearbook of the Armand Hammer Center for Leonardo Studies at UCLA* (Florence, 1988–).

**ASF** Государственный архив, Флоренция.

**ASM** Государственный архив, Милан.

**BM** Британский музей, Лондон.

**DBI** *Dizionario biografico degli Italiani* (в настоящее время издание доведено до литеры `G') (Rome, 1960–).

**GDA** *Grove Dictionary of Art*, ed. Jane Turner (34 vols., London, 1996).

**GDS** Отдел рисунков и гравюр, галерея Уффици, Флоренция.

**RV** *Raccolta Vinciana* (Milan, 1905–).

# Ранние биографии

Из-за недостатка места я не даю постраничных ссылок на четыре часто используемые ранние биографии Леонардо (Антонио Билли, Аноним Гаддиано, Паоло Джиовио и Джорджо Вазари). «Биографии» Билли, Анонима и Джиовио составляют всего несколько страниц. Жизнеописание Леонардо Вазари гораздо длиннее, но заинтересованный читатель с легкостью сможет найти все цитаты по любому изданию в переводе А. И. Венедиктова и А. Г. Габричевского.

# Книги и статьи

*Acton, Harold*. 1971. The Pazzi Conspiracy. London

*Alberici, Clelia*. 1984. Leonardo e l'incisione: Stampe derivate da Leonardo e Bramante dal xv al xix secolo (exhibition catalogue). Milan

*Ames-Lewis, Francis*. 2002. «La matita nera nella pratica di disegno di Leonardo da Vinci». Lettura Vinciana 41. Florence

*Ammirato, Scipione*. 1637. Opusculi. 3 vols. Florence

*Amoretti, Carlo*. 1804. Memorie storiche su la vita, gli studi e le opere di Leonardo da Vinci. Milan

*Argan, Giulio Carlo*. 1957. Botticelli. New York

*Bambach, Carmen*. 2003a. «Leonardo, left handed draftsman and writer». In Bambach 2003b, 31–57

– 2003b. (ed.). Leonardo: Master Draftsman (exhibition catalogue). New York

*Banks Amendola, Barbara*. 2002. The Mystery of the Duchess of Malfi. Stroud

*Barcelon, Pinin Brambilla, and Marani, Pietro*. 2001. Leonardo: The Last Supper. Trans. H. Tighe (оригинальное издание 1999). Chicago

*Baxandall, Michael*. 1988. Painting and Experience in Fifteenth Century Italy. Oxford

*Beads, Antonio de*. 1979. The Travel Journal, ed. John Hale (Hakluyt Society, 2nd series, 150). London

*Beck, James*. 1988. «Leonardo's rapport with his father», Antichità viva 2, 7, nos. 5–6

– 1993. «I sogni di Leonardo». Lettura Vinciana 32. Florence

*Bellincioni, Bernardo*. 1876. Le rime, ed. P. Fanfani. Bologna

*Belt, Elmer*. 1949. «Leonardo da Vinci's library». Quarterly Newsletter of the Book Club of California, осень 1949

*Beltrami, Luca*. 1894. Il castello di Milano sotto il dominio dei Visconti e degli Sforza. Milan

– 1919. Documenti e memorie riguardanti la vita e le opere di Leonardo da Vinci. Milan

– 1920. La vigna di Leonardo. Milan

*Benedettucci, F. (ed.)*. 1991. Il libro di Antonio Billi. Anzio

*Berenson, Bernard*. 1903. The Drawings of the Florentine Painters. 2 vols. London

*Boase, T. S. R.* 1979. Giorgio Vasari: The Man and His Book. Princeton

*Bossi, Giuseppe*. 1982. Scritti sulle arti, ed. Roberto Paolo Ciardi. 2 vols. Florence

*Bracciolini, Poggio*. 1913. Facezie, ed. D. Ciampoli. Rome

*Bradford, Sarah*. 1976. Cesare Borgia: His Life and Times. London

*Bramly, Serge*. 1992. Leonardo. Trans. Stan Reynolds (оригинальное издание 1988). Harmondsworth

*Brescia, Licia, and Tomio, Luca.* 1999. «Tomasso di Giovanni Masini da Peretola, detto Zoroastro». RV 28, 63–77

*Brown, David A*. 1983. «Leonardo and the idealized portrait in Milan». Arte Lombardo 67, 102–116

– 1990. «Madonna Litta». Lettura Vinciana 29. Florence

– 1998. Leonardo: Origins of a Genius. Newr Haven and London

– 2000. «Leonardo apprendista». Lettura Vinciana 39. Florence

*Brucker, Gene*. 1977. The Civic World of Early Renaissance Florence. Princeton

*Bruschi, Mario*. 1997. «La fede battesimale di Leonardo: Ricerche in corso e altri Documenti». ALV 10 (supplement)

*Bull, George*. 1996. Michelangelo: A Biography. Harmondsworth

*Burckhardt, Jacob*. 1878. The Civilization of the Renaissace in Italy. Trans. S. G. C. Middlemore. London

*Burke, Peter*. 1972. Culture and Society in the Italian Renaissance. New York

*Butterfield, Andrew*. 1997. The Sculptures of Andrea del Verrocchio. New Haven and London

*Calvi, Gerolamo*. 1925. I manuscritti di Leonardo. Bologna

*Cammelli, Antonio*. 1884. Rime edite e inedite, ed. A. Capelli and S. Ferrari. Livorno

*Cecchi, Alessandro*. 2003. «New light on Leonardo's Florentine patrons». In Bambach 2003b, 121–139

*Cellini, Benvenuto*. 2002. My Life. Trans. Julia Conaway Bondanella and Peter Bondanella. Oxford

*Cennini, Cennino*. 1933. The Craftsman's Handbook. Trans. Daniel V. Thompson. New York

*Cianchi, Mario*. 1984. The Machines of Leonardo. Florence

*Cianchi, Renzo*. 1953. Vinci, Leonardo e la sua famiglia. Milan

– 1960. «La casa natale di Leonardo». Università popolare 9–10 (September—October 1960)

– 1975. Ricerche e documenti sulla madre di Leonardo. Florence

– 1984. «Sul testamento di Francesco da Vinci». Nouvelles de la république de lettres 1, 97–104

*Clark, Kenneth*. 1933. «The Madonna in profile». Burlington Magazine 12, 136–140

– 1969. «Leonardo and the antique». In O'Malley 1969, 1–34

– 1973. «Mona Lisa». Burlington Magazine 115, 144–150

– 1988. Leonardo. Rev. edn, with introduction and notes by Martin Kemp (original edn 1939). Harmondsworth

*Clark, Kenneth, and Pedretti, Carlo*. 1968. The Drawings of Leonardo da Vinci in the Collection of Her Majesty the Queen. 3 vols.

London

*Clayton, Martin*. 1996. Leonardo da Vinci: A Curious Vision (exhibition catalogue). London

– 2002. Leonardo da Vinci: The Divine and the Grotesque (exhibition catalogue). London

*Clough, C. (ed.)*. 1976. Cultural aspects of the Italian Renaissance. Manchester

*Cole, Bruce*. 1983. The Renaissance Artist at Work. London

*Conato, Luigi Giuseppe*. 1986. «Elementi del paesaggio lecchese e Leonardo». In Studi Vinciani (q. v.), 195–210

*Condivi, Ascanio*. 1976. The Life of Michelangelo, ed. H. Wohl (original edn 1553). Oxford Covi, Dario. 1966. «Four new documents concerning Andrea del Verrocchio». Art Bulletin 48 (I), 97–103

*Dalli Regoli, Gigetta (ed.)*. 2001. Leonardo e il mito di Leda (exhibition catalogue). Florence

*Davies, Martin*. 1947. Documents concerning the Virgin of the Rocks in the National Gallery. London

*Dunkerton, Jill, and Roy, Ashok*. 1996. «The materials of a group of late fifteenth-century Florentine panel paintings». National Gallery Technical Bulletin xvii, 20–31

*Eissler, Kurt.* 1962. Leonardo da Vinci: Psychoanalytic Notes on the Enigma. London

*Embolden, William.* 1987. Leonardo da Vinci on Plants and Gardens. Bromley

*Fabriczy, Cornelius von.* 1891. «Il libro di Antonio Billi e le sue copie nella Biblioteca Nazionale di Firenze». Archivio storico italiano 7, 299–368

– 1893. «Il codice dell'Anonimo Gaddiano nella Biblioteca Nazionale di Firenze». Archivio storico italiano 12 (3, 4), 15ff.

*Fara, Amelio (ed.)*. 1999. Leonardo a Piombino e l'idea di citta moderna tra Quattro e Cinquecento. Florence

*Ficarra, A. (ed.)*. 1968. L'Anonimo Magliabechiano. Naples

*Fiorio, Maria Teresa.* 1998. «Giovanni Antonio Boltraffio». In The Legacy of Leonardo (q. v.), 131–162

*Fletcher, Jennifer.* 1989. «Bernardo Bembo and Leonardo's portrait of Ginevra de'Benci». Burlington Magazine 131, 811–816

*Franck, Jacques.* 1995. «The Mona Lisa: should a myth be restored?» ALV 7, 232–236

*Freud, Sigmund.* 2001. Leonardo da Vinci. A Memory of His Childhood. Trans. Alan Dyson (original edn 1910). London

*Fumagalli, Giuseppina.* 1952. Eros e Leonardo. Milan

– 1960. «Gli «omini salvatichi» di Leonardo». RV 18, 12.9–57

*Galluzzi, P. (ed.)*. 1974. Leonardo da Vinci letto e commentato (various authors, Letture Vinciane 1–12. (1960–1972.). Florence

*Gerard, Kent, and Hekma, Gert (eds.)*. 1989. The Pursuit of Sodomy: Male Homosexuality in Renaissance and Enlightenment Europe. New York and London

*Ghiberti, Lorenzo*. 1998. Il commentarii, ed. L. Bartoli. Florence

*Giacomelli, R.* 1936. Gli scritti di Leonardo sul volo. Rome

*Gilbert, Creighton E. (ed.)*. 1992. Italian Art 1400–1500: Sources and Documents. Evanston, Ill

*Glasser, H.* 1977. Artists' contracts of the Early Renaissance. New York

*Goffen, Rita*. 2002. Renaissance Rivals: Michelangelo, Leonardo. Raphael, Titian. New Haven and London

*Goldscheider, Ludwig*. 1940. The Sculptures of Michelangelo. With photographs by J. Schneider-Lengyel. London

*Goldthwaite, Richard*. 1980. The Building of Renaissance Florence. Baltimore

*Gombrich, Ernst*. 1945. «Botticelli's mythologies: a study in the Neoplatonic symbolism of his circle». Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 7

– 1950. The Story of Art. London

– 1954. «Leonardo's grotesque heads: prolegomena to their study». In Marazza 1954, 199f

*Gould, Cecil*. 1954. «Leonardo's great battle-piece: a conjectural reconstruction»'. Art Bulletin 36, 111–128

– 1975. Leonardo the Artist and Non-Artist. London

*Grafton, Anthony*. 2000. Leon Battista Alberti: Master Builder of the Italian Renaissance. London

*Gregori, M. (ed.)*. 1992. Maestri e botteghe. Florence

*Hale, John*. 1994. The Civilization of Europe in the Renaissance. London

*Hauser, Arnold*. 1962. The Social History of Art. (original edn 1951). 4 vols. London

*Hibbert, Christopher*. 1979. The Rise and Fall of the Medici. Harmondsworth

– 1993. Florence: Biography of a City. Harmondsworth

*Hollingsworth, Mary*. 2004. The Cardinal's Hat: Money, Ambition and House-keeping in a Renaissance Court. London

*Jardine, Lisa*. 1996. Worldly Goods. London

*Jestaz, Bertrand*. 1999. «Francois I, Salai et les tableaux de Leonard». Revue de l'art 126 4, 68–72

*Kemp, Martin*. 1981. The Marvellous Works of Nature and Man. London and Cambridge, Mass

– 1986. «Analogy and observation in the Codex Hamner». In Studi Vinciani (q. v.), 103–134

– 1989. Leonardo da Vinci (exhibition catalogue). London

– 1992. The Mystery of the Madonna of the Yarnwinder (exhibition catalogue). Edinburgh

*Kemp, Martin, and Walker, Margaret (eds.)*. 1989. Leonardo on Painting. New Haven and London

*Kent, Dale*. 2000. Cosimo de' Medici and the Florentine Renaissance. New Haven and London

*King, Ross*. 2001. Brunelleschi's Dome (original edn 2000). Harmondsworth

*Laurenza, Domenico*. 1999. «Il teatro delle passioni». In Pedretti 1999–2001. De figure umana: Fisiognomia, anatomia ed arte in Leonardo. Florence

– 2004. «Leonardo nella Roma di Leone X: Gli studi anatomici, la vita, l'arte». Lettura Vinciana 53. Florence

*Leader, Darian*. 2002. Stealing the Mona Lisa: What Art Stops Us from Seeing. London

The Legacy of Leonardo. 1998. Trans. I. Coward, A. Curtiss and A. Ellis. London

*Lomazzo, Giovanni Paolo*. 1584. Trattato dell'arte della pittura. Milan

– 1590. Idea del tempio della pittura. Milan

– 1973. Scritti sulle arti, ed. Roberto Carlo Ciardi. 2 vols. Pisa

*Lopez, Guide*. 1982. Leonardo e Ludovico Il Moro: La roba e la libertà. Milan

*Lubkin, Gregory*. 1999. A Renaissance Court: Milan under Galeazzo Maria Sforza. Berkeley

*Lucas-Dubreton, Jean*. 1960. Daily Life in Florence. Trans. A. Lytton Sells. London

*Luchinat, Cristina Acidini*. 1992. «Arts in the workshop during the Laurentian age». In Gregori 1992

*Maccagni, Carlo*. 1974. «Riconsiderando il problema delle fond di Leonardo: L'elenco di libri nel codice 8936 di Madrid». Lettura Vinciana 10 (1970). In Galluzzi 1974

*MacCurdy, Edward*. 1938. The Notebooks of Leonardo da Vinci. 2 vols. London

*Machiavelli. Niccolo*. 1961. The Prince. Trans. George Bull. Harmondsworth

– 1966. Qpere, ed. Ezio Raimondi, 2 vols. Milan

*McMullen, Roy*. 1975. Mona Lisa: The Picture and the Myth. Boston

*Malaguzzi-Valeri, Francesco*. 1913–1923. La corte di Lodivico Il Moro. 4 vols. Milan

*Marani, Pietro*. 1998a. «Francesco Melzi». In The Legacy of Leonardo (q. v.)

– 1998b. «The question of Leonardo's bottega: practice and

transmission of Leonardo's ideas on art». In The Legacy of Leonardo (q. v.)

– 1998c. «Giampietrino». In The Legacy of Leonardo (q. v.)

– 1999. Il Cenacolo: Guide to the Refectory. Trans. Margaret Kunzle and Felicity Lutz. Milan

– 2000a. Leonardo da Vinci: The Complete Paintings. London

– 2000b. (ed.). «Hostinato rigore»: Leonardiana in memoria di Augusto Marinoni. Milan

– 2003. «La Vergine delle Rocce della National Gallery di Londra: Maestro e bottega di fronte al modello». Lettura Vinciana 42. Florence

*Marazza, Achilla (ed.)*. 1954. Leonardo: Saggi e ricerche. Rome

*Marinoni, Augusto*. 1954. I rebus di Leonardo raccolti e interpretati. Florence

– 1960. «Rebus». RV 18, 117–118

– 1974. (ed.). Leonardo da Vinci: Scritti letterari. Milan

– 1982. La matematica di Leonardo da Vinci. Milan

– 1982. (ed.). Leonardo all'Ambrosiana. Milan

*Martines, Lauro*. 1963. The Social World of the Florentine Humanists. Princeton

– 2003. April Blood: Florence and the Plot against the Medici. London

*Masters, Roger*. 1999. Fortune is a River: Leonardo da Vinci and Niccolo Machiavelli's Magnificent Dream to Change the Course of Florentine History (original edn 1998). New York

*Mayor, Hyatt*. 1984. Artists and Anatomists (exhibition catalogue). New York Michelangelo. 1878. The Sonnets of Michael Angelo Buonarroti. Trans. J. A. Symonds. London

– 1987. Michelangelo: Life, Letters and Poetry. Trans. George Bull and Peter Porter. Oxford

*Michelet, Jules*. 1976. Histoire de la France au seizième siècle: Renaissance et reforme (Œuvres complètes, 7). Paris

Nanni. Romano. 1999. «Osservazione, convenzione, ricomposizione nel paesaggio Leonardiano del 1473». RV 28, 3–37

– 2001. «Leonardo nella tradizione di Leda». In Dalli Regoli 2001, 23–45

*Nanni, Romano and Testaferrata, Elena (eds.)*. 2004. Vinci di Leonardo: Storia e memoria. Vinci

*Natali, Antonio*. 1985. «Re, cavalieri e barbari». Uffizi studi e ricerche 2.

– 1998. «Lo sguardo degli angeli: Tragitto indiziario per il Battesimo di Cristo di Verrocchio e Leonardo». Mittelungen der Kunsthistorischen Institutes in Florence 42, 252–273

– 1999. «La natura artefatta». In Fara 1999, 137–148

– 2001. «Le pose di Leda». In Dalli Regoli 2001, 46–64

*Newton, H. Travers, and Spenser, J. R.* 1982. «On the location of Leonardo's Battle of Anghiari». Art Bulletin, March 1982, 45–52

*Nicodemi, Giorgio.* 1934. «I "ritratti" di Leonardo da Vinci». RV 15, 1–21

*Noyes, Ella.* 1908. The Story of Milan. London

*Nuland, Sherwin B.* 2000. Leonardo da Vinci. New York

*O'Malley, C. D. (ed.)*. 1969. Leonardo's Legacy. Berkeley

*Origo, Iris.* 1992. The Merchant of Prato (original edn 1957). Harmondsworth

*Orto, Giovanni dall'*. 1989. «"Socratic love" as a disguise for same-sex love in the Italian Renaissance». In Gerard and Hekma 1989

*Ottino della Chiesa, Angela.* 1967. Leonardo pittore, Rizzoli Classici dell'Arte 12. Milan

*Papa, Rodolfo.* 1999. «Giuda, il disordine e la grazia», in Pedretti 1999–2000. «Lo spazio dell'ascesi: Il San Gerolamo di Leonardo». Art e dossier 159, 33–38

*Park, K.* 1994. «The criminal and the saintly body: autopsy and dissection in Renaissance Italy». Renaissance Quarterly, 1–33

*Pater, Walter.* 1986. The Renaissance, ed. Adam Phillips (original edn 1873). Oxford

*Pedretti, Carlo.* 1953. Documenti e memorie riguardanti Leonardo da Vinci a Bologna e in Emilia. Bologna

– 1957a. Leonardo da Vinci: fragments at Windsor Castle from the Codex Atlanticus. London

– 1957b. Studi Vinciani. Geneva

– 1965. Leonardo da Vinci on Painting: A Lost Book. London

– 1968. «The Burlington House cartoon». Burlington Magazine 100, no. 778

– 1972. Leonardo da Vinci: The Royal Palace at Romorantin. Cambridge, Mass

– 1973. Leonardo da Vinci: A Study in Chronology and Style. London

– 1975. «Perche la minesstra si fredda». Lettura Vinciana 14. Florence

– 1976. Il primo Leonardo a Firenze. Florence

– 1977. «The Sforza Mausoleum». Gazette des beaux-arts 89, 111–131

– 1986. «Postille all'onomastica Vinciana di Nando de Toni». In Studi Vinciani (q-v.), 93–101

– 1988. Leonardo architetto. Milan

– 1992. «Il «bello spettacolo». ALV 5, 163–165

– 1998a. «Leonardo: II ritratto». Art e dossier 138 (supplement)

– 1998b. (ed.). Leonardo e la Pulzella di Camaiore (exhibition catalogue). Camaiore

– 1998c. «Quella puttana di Leonardo». ALV n, 12, 1–39

– 1999. (ed.). «Leonardo: Il Cenacolo». Art e dossier 146 (supplement)

– 2000. (ed.). Codex Leicester: Notebook of a Genius. Sydney

– 2001. (ed.). L'Angelo incarnato tra archeologia e leggenda (exhibition catalogue). Florence

*Pedretti, Carlo, and Cianchi, Marco.* 1995. «Leonardo: I codici». Art e dossier 100 (supplement)

*Pfister, Oskar.* 1913. «Kryptolalie». Jahrbuch fur psychoanalytische und psychopathologische Forschungen 5, 117–156

*Poggi, Giovanni.* 1919. Leonardo da Vinci: La Vita di Giorgio Vasari nuovamente commentata. Florence

*Popham, A. E.* 1946. The Drawings of Leonardo da Vinci. London

*Reti, Ladislaus.* 1959. «"Non si volta chi a Stella è fisso": Le imprese di Leonardo da Vinci». Bibliothèque d'humanisme et renaissance 21, 7–54

– 1965. «Tracce dei progetti perduti di Filippo Brunelleschi net Codice Atlantico». Lettura Vinciana 4. Florence

– 1968. «The two unpublished manuscripts of Leonardo da Vinci in the Biblioteca Nacional of Madrid». Burlington Magazine 110, nos. 778, 799

– 1974. (ed.). The Unknown Leonardo. Maidenhead

*Richter, Jean Paul (ed.).* 1970. The Literary Works of Leonardo da Vinci, 2 vols. London

*Ridolfi, Roberto.* 1963. The Life of Niccolo Machiavelli. Trans. Cecil Grayson (original edn 1954). London

*Roberts, Jane, and Pedretti, Carlo.* 1977. «Drawings by Leonardo da Vinci at Windsor newly revealed by ultra violet light». Burlington Magazine 119, no. 891, 396–408

*Rocke. Michael J.* 1987. «Il controllo dell'omosessualita a Firenze nel XV secolo: Gli Ufficiali di Notte». Quaderni storici 22 3, 701–713

– 1996. Forbidden Friendships: Homosexuality and Male Culture in Renaissance Florence. Oxford

*Rosheim, Mark Filing.* 2001. «L'automata programmabile di Leonardo». Lettura Vinciana 40. Florence

*Ross, James, and McLaughlin, Mary (eds.).* 1981. The Portable Renaissance Reader. Harmondsworth

*Rubin, Patricia Lee, and Wright, Alison.* 1999. Renaissance Florence: The Art of the 14705 (exhibition catalogue). London

*Rubinstein, Nicolai.* 1995. The Palazzo Vecchio, 1298–1532. Oxford

*Rzepinska, Maria.* 1990. Lady with an Ermine. Trans. Mary Filippi (original edn 1977). Cracow

*Saslow, James.* 1986. Ganymede in the Renaissance:

Homosexuality in Art and Society. London

*Sassoon, Donald.* 2001. Mona Lisa: The History of the World's Most Famous Painting. London

*Scalini, Mario.* 1992. «The chivalric "ludus" in Quattrocento Florence». In Gregori 1991, 61–63

*Schapiro, Meyer.* 1956. «Leonardo and Freud: an art-historical study». Journal of the History of Ideas 17, 287–232

*Scritti vari in onore di Rodolfo Renier.* 1912. Turin

*Severi, Rita.* 1992. The myth of Leonardo in English decadent writers'. ALV 5, 96–103

*Shell, Janice.* 1995. Pittori in bottega: Rinascimento a Milano. Milan

– 1998a. «Ambrogio de Predis». In The Legacy of Leonardo (q. v.), 123–130

– 1998b. «Marco d'Oggiono». In The Legacy of Leonardo (q. v.), 163–178

*Shell, Janice, and Sironi, Grazioso.* 1991. «Salai and Leonardo's legacy». Burlington Magazine 1.33, 95–108

– 1992. «Salai and the inventory of his estate». RV 24, 109–153

– 1993. «Some documents for Giovanni Pietro Rizzoli: Il Giampietrino» RV 25, 121–146

– 2000. «Un nuovo documento di pagamento per La Vergine della Rocce di Leonardo». In Marani 2000b, 27–31

*Sironi, Grazioso.* 1981. Nuovi documenti riguardante La Vergine delle Rocce di Leonardo. Florence

*Smiraglia Scognamiglio, Nino.* 1896. «Nuovi documenti su Leonardo da Vinci». Archivio storico dell'arte 2, 313–315

– 1900. Ricerche e documenti sulla giovanezza di Leonardo da Vinci. Naples

*Solmi, Edmondo.* 1908. Le fonti dei manoscritti di Leonardo da Vinci. Turin

– 1912. «La politica di Ludovico il Moro nei simboli di Leonardo da Vinci». In Scritti vari (q. v.)

– 1976. Scritti Vinciani. Florence

*Starnazzi, Carlo.* 1995. «Leonardo in terra di Arezzo». Studi per l'ecologia del Quaternario 17

– 1996. «La Gioconda nella Valle dell'Arno». Archeologia viva 58

– 2000. La Madonna dei Fusi di Leonardo da Vinci e il paesaggio del Valdarno Superiore (exibition catalogue).

*Arezzo Steinberg Leo.* 1973. «Leonardo's Last Supper». Art Quarterly 36 4, 297–410

– 2002. Leonardo's Incessant Last Supper. New York

*Stites, R. S.* 1970. The Sublimations of Leonardo da Vinci. Washington, DC

*Studi Vinciani in memaria di Nando de Toni*. 1986. Brescia

*Thiis, Jens.* 1913. Leonardo: The Florentine Years. London

*Toni, Nando de.* 1934. «Saggio di onomastica Vinciana». RV 14, 54–117

*Uzielli, Gustavo.* 1872. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci (1st series). Florence

– 1884. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci (2nd series). Rome

– 1896. Ricerche intorno a Leonardo da Vinci (rev. and enlarged edn of 1st series). Turin

*Vasari, Giorgio.* 1878–1885. Le opere, ed. Gaetano Milanesi. 9 vols. Florence

– 1987. Lives of the Artists. Trans. George Bull. 2 vols. Harmondsworth

*Vecce, Carlo.* 1990. «La Gualanda». ALV 3, 51–72

– 1998. Leonardo. Rome

*Ventrone, Paola.* 1992. «Entertainment in Laurentian Florence». In Gregori 1992, 57–59

*Vezzosi, Alessandro.* 1984. Toscana di Leonardo. Florence

– 1990. Il rinascimento dell'olivo: Leonardo e Botticelli. Florence

– 1997. Leonardo da Vinci: Renaissance Man. Trans. Alexandra Bonfante-Warren. London

*Villari, Pasquale.* 1892. The Life and Times of Niccolo Machiavelli. Trans. Linda Vallari (original edn 1878). 2 vols. London

*Villata, Edoardo.* 1999. Leonardo da Vinci: I documenti e le testimonianze contemporanee. Milan

*Viroli, Maurizio.* 2000. Niccolo's Smile. Trans. A. Shugaar (original edn 1998). New York

*Walker, J.* 1967. «Ginevra de' Benci by Leonardo da Vinci», National Gallery of Art Report and Studies on the History of Art, Washington, DC

*Wasserman, Jack.* 1975. Leonardo. New York

– 1989. «A Florentine Last Supper sketch: a question of gesture». ALV 2, 110–113

*White, Michael.* 2000. Leonardo: The First Scientist. London

*Winner, M.* (ed.). 1992. Der KÜnstler Über sich in seinem Werk. Hamburg

*Winternitz, Emanuel.* 1974. «Leonardo and music». In Reti 1974, 110–134

– 1982. Leonardo da Vinci as a Musician. New Haven and London

*Woods-Marsden, Joanna.* 1998. Renaissance Self-Portraiture: The Visual Construction of Identity and the Social Status of the Artist. New Haven and London

*Yates, Frances.* 1965. Giordano Bruno and the Hermetic Tradition. London

– 1983. «The Italian academies» (lecture, 1949). In Collected Essays vol. 2, 6–29. London

*Zöllner, Frank*. 1991. «Rubens reworks Leonardo: the «Fight for the standard». ALV 4, 177–190

– 1992. «Ogni pittore dipinge se»: Leonardo da Vinci and automimesis». In Winner 1992, 137–160

– 1993. «Leonardo's portrait of Mona Lisa del Giocondo». Gazette des beaux-arts 121, 115–131

– 2003. Leonardo da Vinci: The Complete Paintings and Drawings. London

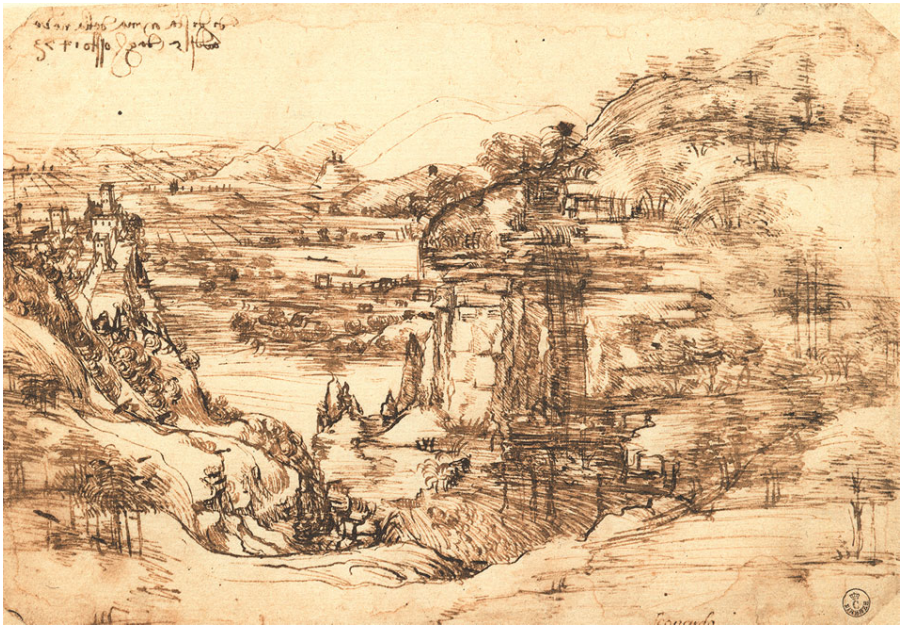
*Zwijnenberg, Robert*. 1999. The Writings and Drawings of Leonardo da Vinci: Order and Chaos in Early Modern Thought. Trans. C. van Eck. Cambridge

# Иллюстрации

# Цветные иллюстрации

1. Леонардо в 29 лет. Возможно, автопортрет. Фрагмент «Поклонения волхвов» (молодой человек, стоящий справа). 1481–1482 (галерея Уффици, Флоренция. Фото: © Scala, Florence –

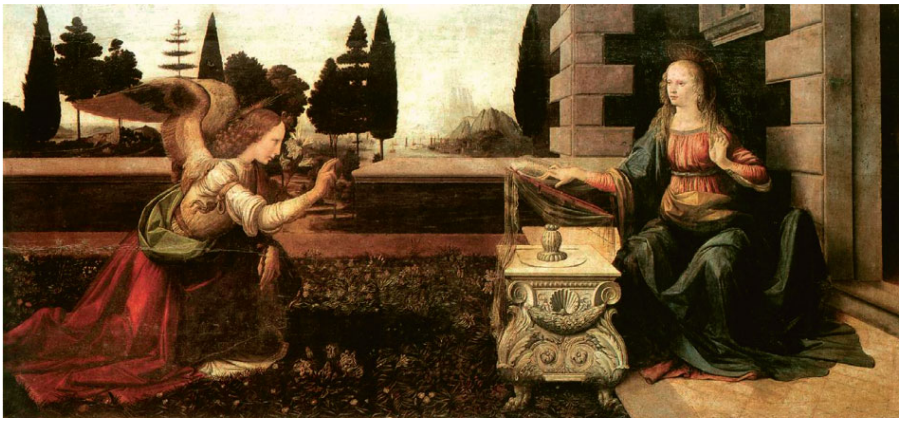
благодаря любезности Министерства культуры Италии)



2. Леонардо да Винчи. Вид на Монсуммано. 5 августа 1473. (Отдел рисунков и гравюр, галерея Уффици, Флоренция. Фото: © Scala, Florence)

3. Леонардо да Винчи. Эскиз лилии (Lilium candidum). Середина 70-х годов XV в. (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12418r). Фото: Alinari Archive, Florence)

4. Студия Верроккьо (и Леонардо?). Товия и ангел. Фрагмент. 1470–1472 (© Национальная галерея, Лондон)



5. Леонардо да Винчи. Благовещение. 1470–1474 (галерея Уффици, Флоренция. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

6. Леонардо да Винчи. Портрет Джиневры де Бенчи. 1476–1478 (Фонд Алисы Меллон Брюс. Снимок © Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington, DC)

7. Верроккьо (и Леонардо?). Крещение Христа. 1472–1475 (галерея Уффици, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

8. Предположительно Леонардо. Благовествующий ангел (терракота). 1478–1480 (Пьяве ди Сан Дженнаро, Капаннори. Фото: Sally Nicholl)

9. Леонардо да Винчи. Мадонна Бенуа. 1478–1482 (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: © Scala, Florence)

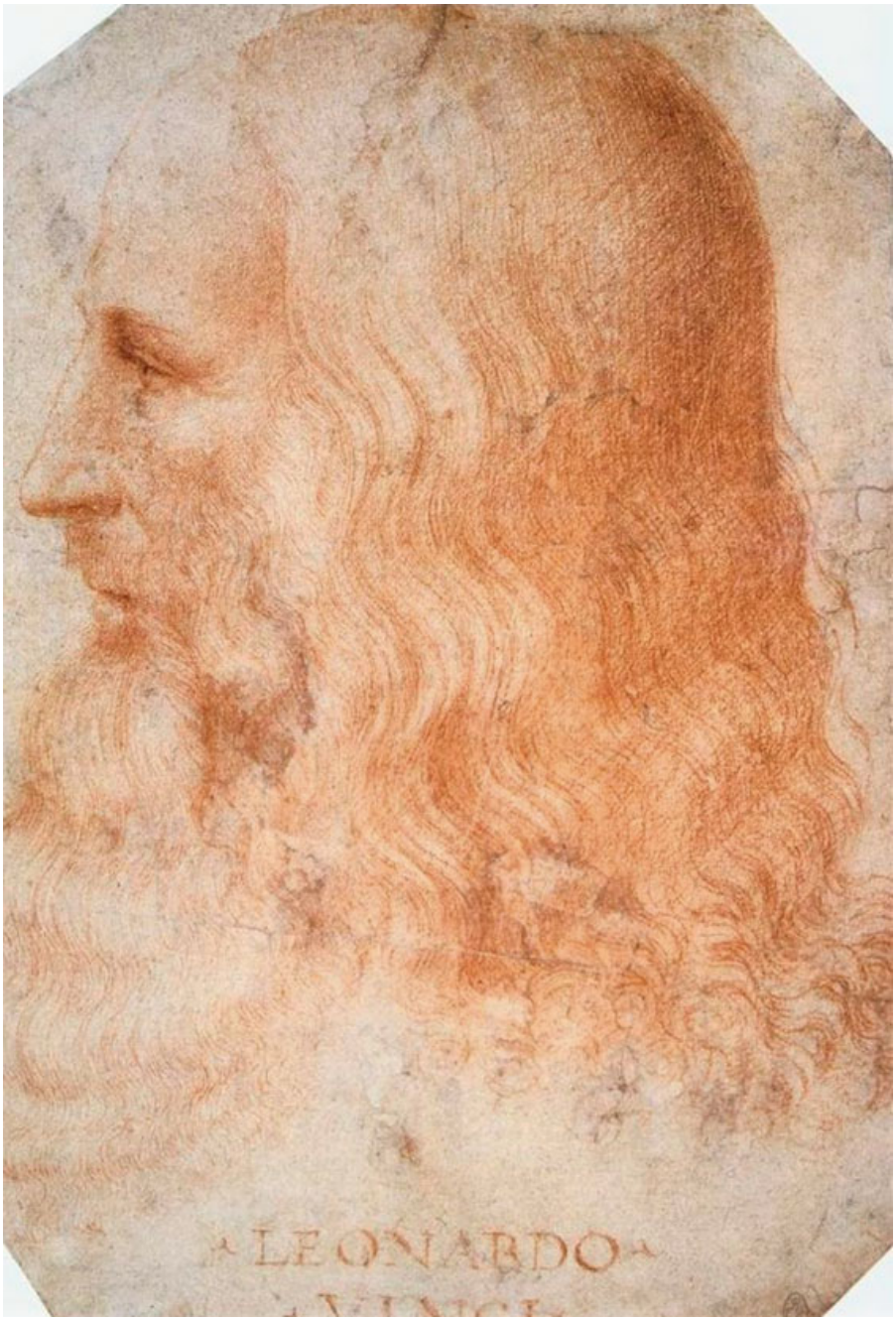
10. Леонардо да Винчи. Поклонение волхвов. 1481–1482 (галерея Уффици, Флоренция. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

11. Леонардо да Винчи. Мадонна в скалах («Мадонна с младенцем Христом, младенцем святым Иоанном и ангелом»). 1483–1485 (Лувр, Париж. © Photo RMN – H. Lewandowski)

12. Леонардо да Винчи. Дама с горностаем («Портрет Чечилии Галлерани»). 1488–1490 (коллекция Чарторыйских, Народный музей, Краков. Фото: © Scala, Florence)

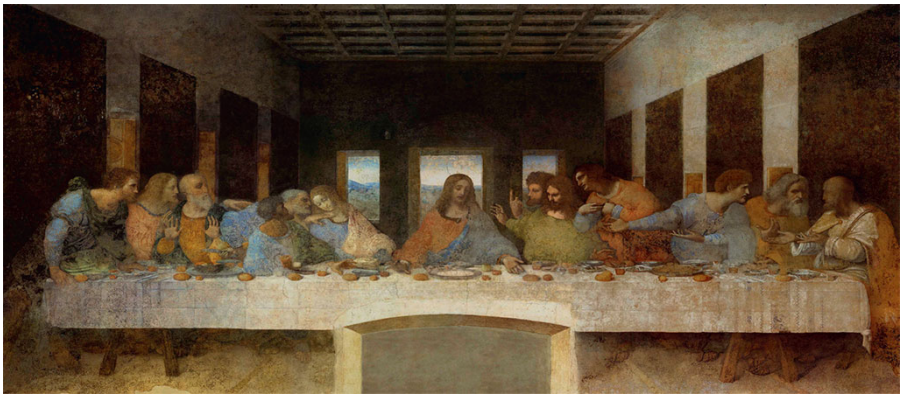
13. Леонардо да Винчи (и Джованни Больтраффио?). Портрет музыканта. 1488–1490 (Амвросианская пинакотека, Милан. Фото: © Scala, Florence)

14. Леонардо да Винчи. La belle Ferronière» («Прекрасная Ферроньера»). 1495 (Лувр, Париж. Фото: © Scala, Florence)




15. Предположительно, Франческо Мельци. Портрет Леонардо да Винчи в профиль. 1510–1512 (Королевская библиотека. Виндзорский замок (RL 12726). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

16. Леонардо да Винчи. Эскизы коней. 1493–1494 (?) (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12321r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)



17. Леонардо да Винчи. Тайная вечеря. 1494–1497 (церковь Санта-Мария-делле-Грацие, Милан. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

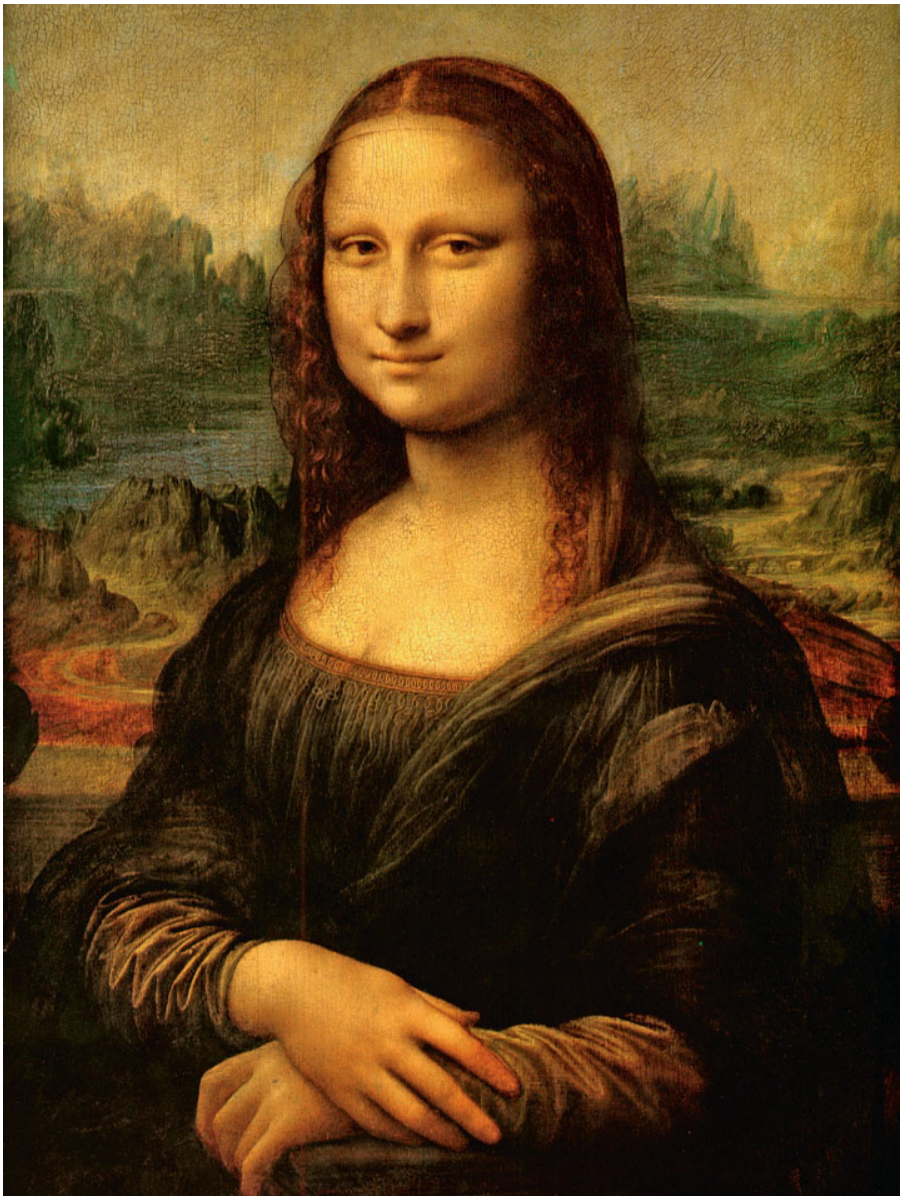
18. Леонардо да Винчи. Пять гротескных голов. Фрагмент. 1494 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12495r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

19. Леонардо да Винчи. Фрагмент эскиза мышц губ. 1506–1508 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 19055v). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

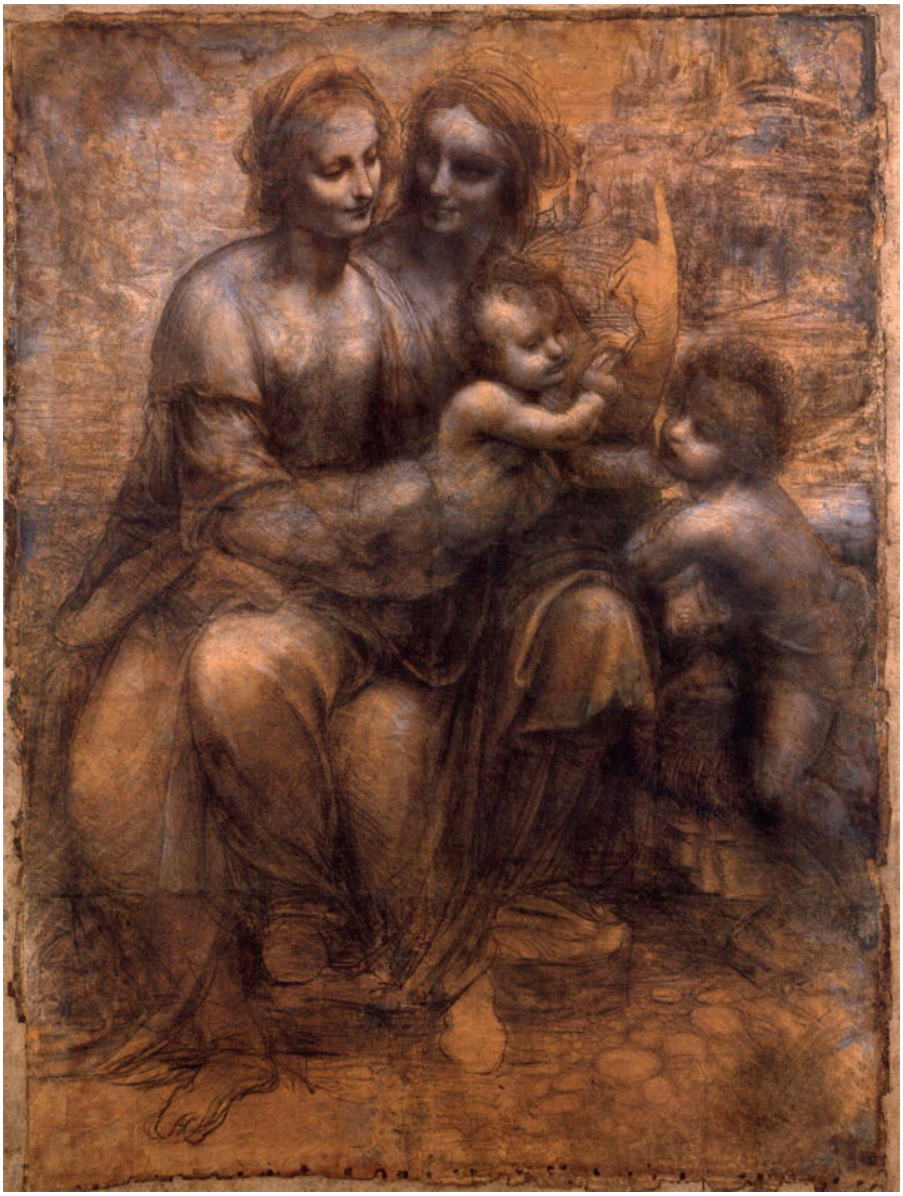
20. Копия рисунка Леонардо. Эскиз рук для портрета Изабеллы д'Эсте. Начало XVI в. (Эшмолианский музей, Оксфорд. Фото: Bridgeman Art Library)

21. Леонардо да Винчи. Вариант «Портрета Изабеллы д’Эсте». 1500 (Лувр, Париж. © Photo RMN – M. Bellot)

22. Леонардо с учениками. Фрагмент моста с картины «Мадонна с веретенами» (вариант Рефорда). 1501–1507 (?) (Частная коллекция)



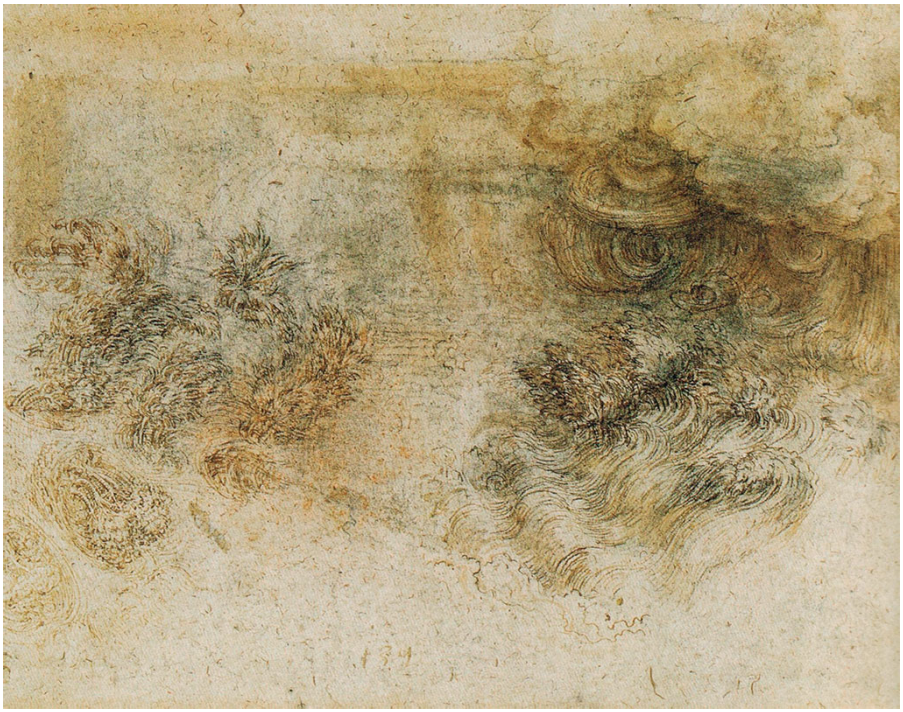
23. Леонардо да Винчи. Мона Лиза. 1503–1507 и 1513–1515 (?) (Лувр, Париж. © Photo RMN – H. Lewandowski)



24. Леонардо да Винчи. Картон для «Мадонны с младенцем, святой Анной и младенцем святым Иоанном» (берлингтонский картон). 1507–1508 (© The National Gallery, London)

25. Студия Леонардо. Фрагмент эскиза мужского лица, с листа эскизов конских ног. 1510 (?) Здесь показан в зеркальном отражении оригинала (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12300v). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

26. Джампетрино (Джован Пьетро Рицколи). Фрагмент «Мадонны с младенцем со святым Иеронимом и святым Иоанном Крестителем» – святой Иероним. 1515 (церковь Святых Петра и Павла, Оспедалетто Лодиджано)



27. Леонардо да Винчи. Грозовые облака над рекой или озером и деревья. Фрагмент. 1514 (?) (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12379r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

28. Леонардо да Винчи. Святой Иоанн Креститель. После 1510 (1514?) (Лувр, Париж. © Photo RMN – C. Jean)

29. Последователь Леонардо (Чезаре да Сесто?). Леда и лебедь. 1505–1515 (?) (коллекция графа Пембрука, Фонд Уилтон-Хаус, Солсбери. Фото: Bridgeman Art Library)

30. Леонардо да Винчи. Эскиз плода в утробе. Фрагмент. 1510–1512 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 19101 г). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

# Черно-белые иллюстрации

Леонардо, страницы из Парижской записной книжки MS B с изображением испытания крыла летательного аппарата (Библиотека Французского института, Париж (MS B (MS 2173), 88v – 89r). Фото: © Photo RMN – R. J. Ojeda)

Леонардо, лист с эскизами геометрических фигур и портрет старика в профиль (фрагмент), 1490 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12283r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, «Голова бородатого мужчины» (Автопортрет), 1512–1518 (?) (Королевская библиотека, Турин. Фото: © Scala, Florence)

Современная фотография Винчи, Тоскана (Фото: © Corbis/ David Lees)

Фотография предполагаемого места рождения Леонардо в Анкьяно, 1900, до реставрации

Леонардо, «Владения семьи Леонардо в окрестностях Винчи», 1506–1507 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12676r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, рисунки птиц в полете из «Кодекса о полете птиц» (Королевская библиотека, Турин. Фото: © Scala, Florence)

Последователь Леонардо по эскизу Леонардо «Леда и лебедь» (фрагмент), 1505–1515 (?) (галерея Уффици, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, «Мадонна с младенцем и святой Анной», 1502–1503 (?) с выделенной Оскаром Пфистером «скрытой птицей» (Лувр, Париж. © Photo RMN)

Леонардо, эскиз людей за работой, 1506–1508 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12644r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, эскиз машины для перемалывания красок, 1504–1505 (Атлантический кодекс (CA 765r), Амвросианская библиотека, Милан)

Гравюра по рисунку Леонардо, проект герба с надписью Academia Leonardi Vinci, 1500 (?) (Амвросианская библиотека, Милан (9596B)

Леонардо, эскиз головы Леды (фрагмент), 1506–1509 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12516r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, лист с эскизами быка, осла и другими фигурами, 1478–1480 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL

12362r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, эскиз коня и наездника для «Поклонения волхвов», 1481 (частная коллекция. Фото: Bridgeman Art Library)

Леонардо, эскиз собаки и кота, 1480 (© Copyright the Trustees of the British Museum, London (inv. 1895–9–15–477))

Леонардо, эскиз пропорций собачьей морды, 1497–1499 (Библиотека Французского института, Париж (MS I (MS 2180), 48r). Фото: © RMN – Le Mage)

Леонардо, «Вид на Монсуммано, 5 августа 1473» (фрагмент), 1473 (отдел рисунков и гравюр, галерея Уффици, Флоренция. Фото: © Scala, Florence)

Леонардо, фрагмент Монсуммано с «Карты долины Арно с указанием предполагаемого места прокладки канала», 1503–1504 (Королевская библиотека. Виндзорский замок (RL 12685r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Современная фотография холма Монсуммано (Фото автора)

Леонардо, «Благовещение» (фрагмент), 1472 (галерея Уффици. Флоренция. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

Леонардо, фрагмент записной книжки с его подписью, 1490 (Атлантический кодекс (CA 520r), Амвросианская библиотека. Милан)

Леонардо фрагмент записной книжки с его подписью. 1493 (Кодекс Форстера (III, 141 62v), Музей Виктории и Альберта, Лондон. Фото: © Victoria & Albert Museum Picture Library)

Неизвестный автор, карта Флоренции (Карта делла Катена), 1470–1472 (Музей истории города, Флоренция. Фото: © Scala, Florence)

Андреа дель Верроккьо, «Давид», 1466–1470. (Национальный музей Барджелло, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Неизвестный художник из круга Верроккьо и Лоренцо ди Креди, эскиз обнаженного юноши в позе Давида, из альбома, приписываемого Франческо ди Симоне Феруччи, начало 80-х годов XV века (?) (отдел рисунков, Лувр, Париж (RF 451r) © Photo RMN)

Леонардо, эскиз драпировок для сидящей фигуры, 1475–1480 (?) (отдел рисунков, Лувр, Париж (RF 2255) © Photo RMN – J. G. Berizzi)

Леонардо, рисунок воина в профиль, 1472 (© Copyright the trustees oa the British Museum, London (inv 1895–9–15–474)

Школа Верроккьо, «Портрет мужчины» (Портрет Верроккьо (?), 70-е годы XV века (отдел рисунков и гравюр, галерея Уффици, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Сандро Боттичелли, «Поклонение волхвов» (фрагмент), 1478 (галерея Уффици, Флоренция. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

Пьетро Перуджино, «Автопортрет», 1500 (Палаццо деи Приори, Колледжио дель Камбио, Перуджа. Фото: © Scala, Florence)

Лоренцо ди Креди, «Автопортрет», 1488) (коллекция Виденера. Снимок © Board of Trustees, National Gallery of Art, Washington DC)

Студия Верроккьо (и Леонардо?), «Товия и ангел», 1470–1472 (?) (© The National Gallery, London)

Андреа дель Верроккьо, «Портретный бюст Лоренцо Медичи», 1480 (палаццо Медичи-Рикарди, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Филиппо Брунеллески, купол собора Санта-Мария-дель-Фьоре, Флоренция, 1420–1446 (фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, эскиз подъемного механизма, 1478 (Атлантический кодекс (CA 391v). Амвросианская библиотека, Милан)

Леонардо, «Мадонна с гвоздикой», 1472–1478 (?) (Старая пинакотека, Мюнхен. Фото: © Scala, Florence)

Андреа дель Верроккьо, «Женщина с букетом цветов», 476 (Национальный музей Барджелло, Флоренция. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

Леонардо, эскиз рук (эскиз к портрету Джиневры де Бенчи?), 1476–1478 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12558r). Фото: Alinari Archive, Florence)

Сандро Боттичелли, «Ад, песнь XVI» (фрагмент), иллюстрация к «Божественной комедии» Данте, середина 90-х годов XV века (факсимиле оригинального рисунка, хранящегося в Апостольской библиотеке Ватикана, Рим, и воспроизведенного в книге F. Lippmann Drawings by Botticelli for Dante's Dovona Commedia (London, 1896)

Предположительно, Леонардо в студии Верроккьо, «Голова юного Христа», 70-е годы XV века (?) (коллекция Альетти-Галлендт, Рим)

Круг Верроккьо, «Голова юноши», 1475 (Библиотека Пирпонта Моргана, Нью-Йорк. Фото: © Scala, Florence)

Предположительно, Леонардо, эскиз головы ребенка или путто (подготовительный эскиз к «Мадонне Бенуа»), 1478–1480 (галерея Уффици, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, «Молодая женщина, купающая ребенка» (Il Bagnetto), 1480–1483 (факультет изящных искусств, Университет Порто, Порто (инв. 99.1.1174)

Леонардо, эскизы ребенка с кошкой, 1478–1480 (Британский музей, Лондон (инв. 1856–6–21–1r). Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, эскиз Мадонны с младенцем и кошкой, 1478–1480 (Британский музей, Лондон (инв. 1857–1–10-IV). Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, эскиз повешенного (Бернардо ди Бандино Барончелли), 1479 (Музей Бонна, Байонна. © Photo RMN – R. G. Ojeda)

Леонардо, проект устройства для открывания дверей темниц изнутри (фрагмент), 1480–1482 (Атлантический кодекс (CA 34r). Амвросианская библиотека, Милан)

Леонардо, гидравлические устройства (Архимедов винт) и другие эскизы (фрагмент), 1478–1480 (Атлантический кодекс (CA 1069r). Амвросианская библиотека, Милан.

Леонардо, лист с эскизами воды, преодолевающей препятствия, и эскиз водоворота, 1508–1510. (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12660v). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, эскиз летательного аппарата, 1478–1480 (галерея Уффици, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Предположительно, Амброджио де Предис, «Ангел, играющий на лире да браччо», 1483–1508 (© The National Gallery, London)

Леонардо, рисунок струнного инструмента с головой чудовища (Фантастическая лира), 1487–1490 (Библиотека Французского института, Париж. (mS 2184 – Ашбернхэм, ранее MS B), лист CR) © Photo RMN – Le Mage)

Леонардо, ребусы в виде музыкальных фраз, 1487–1490 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12697). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, «Святой Иероним», 1480 (Ватиканская пинакотека, Ватикан. Фото: © Scala, Florence)

Леонардо, фрагмент картины «Святой Иероним», верхняя правая часть, 1480 (Ватиканская пинакотека, Ватикан. Фото: © Scala, Florence)

Леон Баттиста Альберти, фасад церкви Санта-Мария-Новелла, Флоренция, завершен в 1472 г. (Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, мужской профиль с листа эскизов, чертежей и записей, 1478 (отдел рисунков и гравюр, галерея Уффици, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, эскиз рассказчика к картине «Поклонение волхвов», 1481 (Лувр, Париж. Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, эскизы гидравлических устройств и фигура человека перед перспектографом (фрагмент), 1478–1480

(Атлантический кодекс (CA 51 r). Амвросианская библиотека, Милан)

Леонардо, лист работ и материалов, 1483 (Атлантический кодекс (CA 324r). Амвросианская библиотека, Милан)

Леонардо, схематическая карта Милана, 1508–1510 (Атлантический кодекс (CA 199v). Амвросианская библиотека, Милан)

Ломбардская школа «Портрет Лодовико Сфорца», фрагмент с алтаря Сфорца, начало 90-х годов XV века. (Пинакотека Брера, Милан. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

«Карта Милана», гравюра Иосифа Хофнагеля из Civitates Orbis Terrarum, ed George Braun and Frans Hogenburg, 1572 (коллекция Стэплтона. Фото: Bridgeman Art Library)

Леонардо, рисунок боевой колесницы и боевой повозки (фрагмент), 1487–1488 (Британский музей, Лондон. Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, эскиз подъемного механизма и пушек на военном заводе, 1487 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12647r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо и Амброджио де Предис, «Мадонна в скалах» («Мадонна с младенцем святым Иоанном, поклоняющимся младенцу Христу, и с ангелом») (фрагмент), 1495–1499 и 1506–1508 (© The National Gallery, London)

Леонардо, рисунок головы и плеч обнаженного младенца в профиль, 1495–1497 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12519r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, записи и рисунки идеального города, 1487–1488 (Библиотека Французского института, Париж (MS B (Ашбернхэм), 15v-16r). © Photo RMN – R. G. Ojeda)

Леонардо, эскизы и записи о летательных аппаратах и парашютах (фрагмент), 1485 (Атлантический кодекс (CA 1058v). Амвросианская библиотека, Милан)

Леонардо, Аллегория Наслаждения и Боли, 1484–1486 (колледж Крайстчерч, Оксфорд (инв. JBS 17v). Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, Аллегория Зависти, оседлавшей Смерть, 1484–1486 (колледж Крайстчерч, Оксфорд (инв. JBS 17v). Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, эскиз летательного аппарата, 1487–1490 (Библиотека Французского института, Париж (MS B (MS 2173), 74) © Photo RMN – Bulloz)

Леонардо, проект вертикального летательного аппарата, 1487–1490 (Библиотека Французского института, Париж (MS B (MS 2173), 80r) © Photo RMN – Bulloz)

Леонардо, большой лист ребусов, преимущественно в виде пиктограмм с зашифровкой имени Леонардо (фрагмент), 1487–1490 (Королевская библиотека. Виндзорский замок (RL 12692v). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, план церкви с центральным куполом, 1487–1490 (Библиотека Французского института, Париж (MS B (MS 2184 – Ашбернхэм, ранее MS B), 5v) © Photo RMN – Bulloz)

Леонардо, эскиз головы женщины (эскизы для «Мадонны Литта»), 1488–1490 (отдел рисунков, Лувр, Париж. © Photo RMN – M. Bellot)

Леонардо «Мадонна Литта», 1488–1490 (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург. Фото: © Scala, Florence)

Амброджио де Предис «Дама с жемчужным ожерельем» (Портрет Беатриче д'Эсте), 1490 (?) (Амвросианская пинакотека, Милан. Фото: © Scala, Florence)

Джованни Больтраффио, «Мадонна с младенцем», 1495 (коллекция Дж. Дж. Польди Пеццоли, Музей Польди Пеццоли, Милан)

Леонардо, анатомический эскиз человеческого черепа в разрезе, вид сбоку, 1489 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 19057r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, «Витрувианский человек» («Пропорции человеческой фигуры по Витрувию»), 1490 (Галерея академии, Венеция. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

Джованни Больтраффио, «Портрет молодой женщины (Изабеллы Арагонской)», 90-е годы XV века (Амвросианская библиотека, Милан. Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, эскиз двух масок, изображающих чудовищ, 1493–1495 (Королевская библиотека. Виндзорский замок (RL 12367r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Последователь Леонардо (Франческо Мельци?), «Гротескный портрет старухи», 1490–1491 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12492r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, эскиз тени, отбрасываемой мужчиной, стоящим в арочном окне, 1490–1492 (Библиотека Французского института, Париж (MS A (MS 2172), lr) © Photo RMN – G. Blot)

Леонардо, рисунок профиля юноши (возможно, Салаи), 1508–1510 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12557r).

The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Джованни Больтраффио (или его ученик), «Нарцисс», 1500 (?) (галерея Уффици, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, двойной портрет юноши и старика, конец 90-х годов XV века (галерея Уффици, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, арматура для отливки головы коня, 1491–1493 (Национальная библиотека, Мадрид (Кодекс II (MS 8936) 156v-157r). Фото: © Scala, Florence)

Леонардо, эскиз ослабления силы одного источника, 1493–1497 (Национальная библиотека, Мадрид (Кодекс I (MS 8937), 16r)

Ранний эскиз «Тайной вечери», 1494–1495 (Королевская коллекция, Виндзорский замок (RL 12542r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elizabeth II)

Леонардо, подготовительный эскиз для «Тайной вечери» (Иуда), 1495 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12547r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, этюд святого Иакова старшего для «Тайной вечери», 1495 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12552). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Якопо де Барбари «Портрет фра Луки Пачьоли», 1495 (Музей Каподимонте, Неаполь. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

Леонардо, додекаэдрон, иллюстрация XXVI из книги фра Луки Пачьоли De divina proportione (Венеция, 1509) (Национальная библиотека, Париж. Фото: Bridgeman Art Library)

Донато Браманте, «Гераклит и Демокрит» (фрагмент), 1490–1497 (пинакотека Брера, Милан, ранее находилась в Каса Панигарола. Фото: Alinari Archive, Florence)

Леонардо, «Витрувианский человек» («Пропорции человеческой фигуры по Витрувию»), 1490 (Галерея академии, Венеция. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

Леонардо, фрагмент оформления Зала делле Ассе, 1498 (Кастелло Сфорцеско, Милан. Фото: Bridgeman Art Library/Alinari)

Фрагмент карты Милана, показывающий расположение виноградника Леонардо. Гравюра Иосифа Хофнагеля из Civitates Orbis Terrarum ed George Braun and Frans Hogenburg, 1572 (Коллекция Стэплтона. Фото: Bridgeman Art Library)

Леонардо, «Портрет Изабеллы д'Эсте», 1500 (Лувр, Париж. Фото: © Scala, Florence)

Леонардо с помощниками, «Мадонна с веретенами» (вариант

Реформа), 1501–1504 (?) (частная коллекция)

Письмо фра Пьетро Новеллара к Изабелле д'Эсте, датированное 14 апреля 1501 года (частная коллекция, ранее находилось в Архиве Гонзага, Мантуя)

Леонардо, портретные рисунки мужчины с бородой (Чезаре Борджиа?) (фрагмент), 1502–1503 (Королевская библиотека, Турин (инв. 15573). Фото: Alinari Archive, Florence)

Санти ди Тито, «Портрет Никколо Макиавелли», позже 1560 года (Палаццо Веккьо, Флоренция. Фото: © Scala, Florence)

Леонардо «Карта Имолы», 1502–1503 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12284). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, проект моста через залив Золотой Рог от Перы до Константинополя, 1502 (Библиотека Французского института (MS L (MS 2182), 66r) © Photo RMN – G. Blot)

Мост, построенный норвежским художником Вебьорном Сэндом в Аасе, Норвегия, по проекту моста через залив Золотой Рог, предложенному Леонардо. (© Vebjorn Sand, reproduced by courtesy of Brickfish Creative Services, international project liaison for the Global Leonardo Project, www.vehjornsand.com. Фото: Terje Sten Johansen/ Studio S)

Леонардо, этюд голов двух солдат для «Битвы при Ангиари», 1503–1504 (Галерея Уфицци, Флоренция. Фото: © Scala, Florence – благодаря любезности Министерства культуры Италии)

Леонардо, эскиз к «Битве при Ангиари», 1503–1504 (Галерея академии, Венеция. Фото: © Scala, Florence)

Стр. 433 *(внизу)*, предположительно, Питер Пауль Рубенс по оригиналу Леонардо, «Битва при Ангиари», до 1550 и около 1603 (Лувр, Париж. © Photo RMN – M. Bellot)

Даниэле да Вольтерра, «Портретный бюст Микеланджело», после 1564 (Каса Буонаротти, Флоренция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Аристотиле да Сангалло с картины Микеланджело «Битва при Кашине», 1542 (коллекция графа Лестера, Холкхэм-Холл, Норфолк. Фото: Bridgeman Art Library)

Леонардо, рисунок с Микеланджелова «Давида» и архитектурные эскизы (фрагмент), 1504 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RI. 12591 г). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, этюд коленопреклоненной Леды и лебедя, 1504–1506 (© The Devonshire Collection, Chatsworth. Reproduced by permission of the Chatsworth Settlement Trustees)

Андреа Соларио, «Портрет Шарля д'Амбуаза», 1507–1509 (Лувр, Париж. © Photo RMN – G. Blot)

Франческо Мельци, «Портрет юноши с попугаем» (Автопортрет), 40-е годы XVI века (?) (частная коллекция. Фото: Alinari Archive, Florence)

Джованни Рустичи, фрагмент изображения святого Иоанна Крестителя со скульптурного изображения «Святой Иоанн проповедует левиту и фарисею», 1506–1509, расположенного над восточными вратами флорентийского Баптистерия (фото: © Scala, Florence)

Леонардо, анатомическое исследование движений плеча и шеи, 1508–1510 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 19003v). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, эскиз женских гениталий и схема действия анального сфинктера, 1508–1509 (Королевская библиотека. Виндзорский замок (RI, 19095r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, подготовительный рисунок для Берлингтонского картона (этюд Мадонны с младенцем, святой Анной и младенцем святым Иоанном), 1508 (Британский музей, Лондон (инв. 1875–6–12–17r). Фото: Alinari Archive, Florence)

Джампетрино (Джованни Пьетро Риццоли), «Коленопреклоненная Леда», 1508–1513 (Замок Вильгельмсхоэ, Кассель. Фото: AKG Images)

Леонардо, этюд погребального памятника кондотьеру Джанджакомо Тривульцио, 1509–1510 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RI. 12356r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, герб с плугом и надписью «hostinato rigore», 1508–1509 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12701r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, этюд головы Леды, 1506–1509 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12517r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Неизвестный художник, «Обнаженная Джоконда», начало XVI века (Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург)

Леонардо, «Вид с высоты птичьего полета на паром, пересекающий реку», 1512 (Королевская библиотека. Виндзорский замок (RL 12400). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, этюды сидящего старика и воды, 1513 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12579r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Студия Леонардо, фрагмент эскиза лица мужчины с листа эскизов конских ног, 1510 (?) (Королевская библиотека,

Виндзорский замок (RL 12300v). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Копия с картины Рафаэля «Портрет Джулиано Медичи, герцога Немурского» (коллекция Джулиуса Баха (1949 (49.7.12). AH rights reserved. The Metropolitan Museum of Art, New York)

Леонардо и его ученик, лист эскизов благовествующего ангела и различные эскизы машин, коней и наездников (фрагмент), 1504–1506 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12328r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо (с прорисовкой учеником?), «Ангел воплощенный», 1513, 1515 (частная коллекция)

Мастерская Леонардо (?), «Святой Иоанн Креститель (с атрибутами Вакха)» (или «Святой Иоанн в пустыне»), 1513–1519 (Лувр, Париж. © Photo RMN – C. Jean)

Леонардо, лист эмбриологических этюдов, 1510. (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 19102r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Французская школа «Портрет Франциска I, короля Франции», 1515–1520 (Музей Конде, Шантийи. Фото: Bridgeman Art Library)

Имение в Кло (ныне Кло-Люсе) (фото автора)

Рафаэль, «Портрет кардинала» (портрет Луиджи Арагонского?), XVI век (музей Прадо, Мадрид. Фото: Bridgeman Art Library)

Леонардо, рисунок юноши в маскарадном костюме верхом на коне, 1513–1517 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12574r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, рисунок мужчины в маскарадном костюме нищего (или узника), 1513–1517 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12573r). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Круг Леонардо во Франции (Кристофоро Соларио или Франческо Мельци?), «Вид на замок Амбуаз из Кло-Люсе», 1516–1519 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12727). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

Леонардо, «Указывающая дама» (Мательда?), 1515–1517 (Королевская библиотека, Виндзорский замок (RL 12581). The Royal Collection © 2004, Her Majesty Queen Elisabeth II)

**notes**

# Примечания

# 1

Ссылки на рукописи и сборники сделаны по обозначениям, приведенным в разделе «Источники».

## 2

Ar 245v, датировано по сравнению с CA 673r/249r-b, написанным 24 июня 1518-го; см.: Pedretti, 1975.

# 3

R 1566. В сохранившемся переводе завещания Леонардо на итальянский язык она названа «Maturina», но почти наверняка она была француженкой – отсюда «Матюрина».

# 4

K2 50v.

# 5

Ben Jonson, Timber, or Discoveries (London, 1640), in Complete Poems, ed. G. Parfitt (Harmondsworth, 1975), 394.

# 6

Составленный Рихтером в 1939 году список рукописей Леонардо содержит 5421 страницу (под «страницей» понимается одна сторона рукописного листа, но в нем пропущены приклеенные фрагменты, встречающиеся в Атлантическом кодексе, обложки записных книжек (лицевая и оборотная стороны, на которых есть пометки Леонардо), а также два Мадридских кодекса, обнаруженные в 1967 году. Таким образом, мы получаем около 7200 страниц. См.: Richter 1970, 2400–2401; PC 1.92–7.

## 7

Charles Rogers, A Collection of Prints in Imitation of Drawings (2 vols., London, 1778), 1.5. По вопросу коллекции (вероятно, привезенной из Испании графом Арунделом и проданной королю Карлу в 1641 г.) см.: Clark and Pedretti 1968, l.x-xiii.

# 8

Giambattista Giraldi Cinzio, Discorsi (Venice, 1554), 193–196. Автор цитирует воспоминания своего отца, Кристофоро Джиральди, феррарского дипломата при миланском дворе.

# 9

L 77r.

# 10

CA 534v/199v-a.

# 11

RL 12665r. Строчки были добавлены к «Описанию Потопа» (1515), но, несомненно, они основываются на более ранних наблюдениях, сделанных в Пьомбино, вероятно, осенью 1504 года.

# 12

К 1r. Почерк очень неразборчив. Вторую строку удалось разобрать с помощью инфракрасного излучения в 1979 году.

# 13

Ar 1r. Запись сделана в начале 1508-го, когда Леонардо начал упорядочивать свои рукописи; ср. Leic 2r: «Итак, читатель, не пеняй на меня за то, что предметов много и память не может их сохранить и сказать: об этом не хочу писать, ибо писано раньше; и если б не хотел я впасть в подобную ошибку, необходимо было бы в каждом случае, который мне хотелось бы записать, во избежание повторений, всегда перечитывать все прошлое, и в особенности в случае долгих промежутков времени от одного раза до другого при писании».

# 14

F 35r; RL 19095v; RL 19070v (ср. 19115r: «Опиши язык дятла и челюсть крокодила»).

# 15

CA 520r/191r-a; PC 2.313. Он написал это в 1490–1492 годах над рисунком спирали, озаглавленным «Corpo nato dalla prospettiva» («Тело, рожденное в перспективе»). На том же листе, ныне отделенном (CA 521v/191v-b, R 1368), он написал «M° [то есть маэстро] Leonardo fiorentino in Milano». Автографы есть и в других записных книжках: Fors 3 62v, 1493, написано слева направо; Fors I1 3v, «prindpiato da me Leonardo da Vinci», запись датирована 12 июля 1505-го; CA 1054r/379r-a, «Io Lionardo» – «Я, Леонардо».

# 16

CU 122r-125v, McM 396–410.

# 17

Michelangelo 1878, 12.

# 18

Самое полное издание трудов Вазари – это девятитомное собрание Opere, ed. G. Milanesi (Florence, 1878–85; 2nd edn 1906). Жизнеописание Леонардо находится в главе 4.57–90. См. также: Le vite, ed. R. Batterani and P. Barocchi (4 vols., Florence, 1966–1976). Самый ранний сокращенный английский перевод был сделан Уильямом Аглонби в 1685 году; самым доступным современным переводом является перевод Джорджа Булла (Harmondsworth, 1987).

# 19

Biblioteca Nazionale, Florence, Codex Magliabechiano XIII 89; XXV 636; см.: Benedettucci 1991.

# 20

Codex Magliabechiano XVII 17. Записи Леонардо находятся на листах 88r-91v и на листах 121v-122r. См.: Fabriczy 1893; Ficarra, 1968.

# 21

Жизнеописание Леонардо, сделанное Джиовио («Leonardi Vincii vita»), было впервые опубликовано Дж. Гирабоски в 1796-м; параллельный текст на латыни и английском языке приводится в книге Richter, 1970, 1.2–3. Дополнительный материал по Леонардо из другой части «Диалогов» Джиовио см.: PC 1.9–11.

## 22

О происхождении «Жизнеописаний» см.: Boase 1971, 43–48.

# 23

Материал о Леонардо можно также найти в книге Ломаццо *Sogni e raggionamenti* («Сны и рассуждения»), написанной в начале 60-х годов XVI века. В книге содержатся вымышленные диалоги (British Library, Add. MS 12196, 50r-224r, в особенности Raggionamenti 5 и 6, 117v-175r). См. также: книгу Ломаццо *Idea del tempio della pittura* («Идея храма живописи») (Milan, 1590). Работы Ломаццо собраны в *Scritti sulle arti, ed. R. Ciardi* (2 vols., Pisa, 1973).

# 24

RL 12726. Копия, предположительно сделанная Мельци, хранится в Амвросианской библиотеке.

# 25

Uzielli 1872., doc. 1.

# 26

E. Repetti, Dizionario geografico della Toscana (Florence, 1845), 5.789. См. также: Uzielli 1896, 36–42. В 40-х годах XX века дом был пожертвован обществу Винчи графом Гульельмо Расини ди Кастелькампо. Дом был открыт для публики в 1952 году, когда отмечалось четырехсотлетие со дня рождения Леонардо.

Cianchi 1960; Vecce 1998, 23–25.

# 28

ASF, Notarile anticosimiano 16192, 105v.

# 29

См. Bruschi 1997. Существует вероятность того, что запись о крещении Леонардо все еще существовала в середине XIX века. 13 октября 1857 года Гаэтано Миланези писал Чезаре Гуасти: «Если ты поедешь в Пистою, пожалуйста, передай монсиньору Брески, что я был бы весьма признателен, если бы он позволил мне получить свидетельство о крещении Леонардо да Винчи, которое он обнаружил». Брески был деканом Пистои и Прато – того прихода, в котором находился Винчи. Из просьбы Миланези ничего не вышло. Однако недавно было обнаружено письмо к Брески от Фердинандо Висконти, приходского священника из Винчи, представляющее определенный интерес. Письмо было отправлено 17 мая 1857 года (за пять месяцев до письма Миланези). Бумага, на которой написано письмо, имеет квадратную форму. Нижняя часть второй страницы утрачена. Может быть, это и был таинственный документ? Если да, то что с ним произошло?

Cianchi 1953, 64–69.

# 31

См.: J. Temple-Leader, Sir John Hawkwood (London, 1992); T. Jones, Chaucer's Knight: The Portrait of a Mercenary (London, 1994); Chaucer, «The Parson's Tale», Canterbury Tales, Fragment X, 1 (ed. F. Robinson, Oxford, 1957, 254).

Cianchi 1953, 69–70; Vecce 1998, 22.

# 33

Этот дом, называемый *«borgo»*, по всей видимости, был построен за городскими стенами, на участке, упоминаемом в кадастре 1427 года. Он и является городским домом, более подробно описанным в кадастре 1451 года. Леонардо должен был жить здесь в детстве.

# 34

Viroli 1998, 7–9. Эту копию, по-видимому, позднее использовал Никколо Макиавелли в работе над «Рассуждениями по поводу первой декады Тита Ливия» (1513).

Ridolfi 1963, 4.

# 36

О карьере сера Пьеро см.: Cecchi 2003, 122–125; Vecce 1998, 384. Подпись: ASF, Notarile anticosimiano 16826, lr.

## 37

См. декларацию Антонио да Винчи 1457 года (см. ссылку 18 ниже), где он говорит о Франческо: «Он в деревне и ничего не делает».

## 38

См.: Eissler 1962, 95–98, где проведен психоанализ отношений Леонардо с Франческо.

## 39

В рукописи с большим количеством ошибок Леонардо называют законным отпрыском сера Пьеро *(«legittimo… figluolo»)*. Однако прилагательное написано не совсем разборчиво, что позволяет предположить, что в действительности запись гласит *«illegittimo»* или *«non legittimo»*. Утверждение о том, что Катерина была «хорошей крови», позволяет предположить, что она тоже была незаконнорожденной дочерью.

Schlossmuseum, Weimar; PC 2.110: двусторонний лист анатомических этюдов, ранее находившийся в Виндзоре (RL 19052).

## 41

Об Аккатабриге и его семье см.: Cianchi 1975, где приводятся факсимиле документов; Vecce, 1998, 27–30.

## 42

ASF, Catasto antico 795, 502–503; Villata 1999, no. 2. Это первые официальные документы, связанные с жизнью Леонардо.

# 43

В 1427 году ее называют «Monna Piera donna di Piero [Buti]», ей было двадцать пять лет. Судя по всему, она умерла в молодом возрасте, так как в следующем кадастре женой Пьеро Бути названа Монна Антония.

Что можно сказать о жизни других детей? Пьера в 1475 году вышла замуж за жителя Винчи, Андреа дель Бьянко. В 1487 году она овдовела. Лизабетта тоже вышла замуж и в 1490 году родила дочь, Маддалену, ставшую, насколько нам известно, первой внучкой Катерины.

# 45

CA 186v/66v-b. Оригинальный текст таков: *«Questo scriversì distintamente del nibio par che sia mio destino, perche nela prima / ricordatione della mia infantia e' mi parea che, essendo io in culla, che un nibbio venissin me / e mi aprissi la bocha chola sua coda, e molte volte mi percuotesse con tal coda dentro alle labra»*.

J. Parry-Jones, Birds of Prey (Newent, n. d.), 10.

## 47

Это написано на внутренней стороне обложки записной книжки и почти в точности повторено на листе 18v.

# 48

На листе 18v мы читаем: «кортону, хищную птицу, которую видел я на пути в Барбиги около Фьезоле в 5-м году 14 марта».

## 49

Источником ошибки стало немецкое издание книги Дмитрия Мережковского «Воскресшие боги. Леонардо да Винчи» (1903), где правильное русское слово «коршун» было переведено на немецкий как «Geier».

Freud 2001, 36–37.

# 51

Ibid., 41, 77. Более широкое истолкование фантазии о коршуне в свете теории детской сексуальности Фрейд приводит в книге «Сексуальные теории детей» (1908). Он также выявил гомосексуальное содержание («ситуация фантазии… связана с идеей акта фелляции»). Таким образом, Фрейд находит в фантазии Леонардо бессознательную связь между фиксацией на матери в раннем детстве и гомосексуальностью во взрослой жизни.

H1 5v. Эта версия позволила Беку предположить, «что «сон» о коршуне не был ни сном, ни воспоминанием, а фантазией, основанной на некоторых литературных текстах, с которыми Леонардо был знаком (Beck 1993, 8).

# 53

Связь между птицами и родителями прослеживается по всему «Бестиарию»: «Хотя куропатки крадут яйца друг у друга, тем не менее птенцы, вылупившиеся из этих яиц, всегда возвращаются к своим истинным матерям» (H1 8v); а дальше следует классический фрейдистский текст: «Голуби являются символом неблагодарности, потому что, когда они становятся достаточно взрослыми и не нуждаются больше во вскармливании, они начинают биться со своим отцом, и эта борьба не заканчивается, пока молодой голубь не изгоняет отца из гнезда и не берет его жену, делая ее собственной» (ibid., 7r).

1 64v, CA 1033r/370r-a.

# 55

CA393r/145r-a; PC 2.279. Верблюд: H1 10v. Выражение *«Usare con»* используется в значении «быть знакомым с», а также как синоним сексуальной близости. Фраза содержится в «Исповеди» сводного брата Леонардо, Лоренцо ди сер Пьеро да Винчи, 1520 (Florence, Biblioteca Riccardiana, 1420, 80r), где говорится о незаконнорожденных детях, произведенных мужчинами, «которые имели связь только с женщинами *[useranno un tempo con una femmina*]… например, с любовницами или служанками». Это замечание могло относиться к связи отца Лоренцо с Катериной. О Лоренцо см. часть 2, ссылка 90.

## 56

Pfister, 1913, 147. Фрейд использовал этот фрагмент с некоторыми изменениями во втором издании 1919 года. См.: Freud, 2001, 70–72.

## 57

CA 765r/282r-b. Согласно ненадежным свидетельствам, мельница принадлежала дяде Леонардо, Франческо. В конце XVI века мельницей владело семейство Ридольфи, и она значится на «Гвельфовой карте» Винчи (1580) как «Mulino di Doccia di Ridolfi».

# 58

CA 1033r/370r-a. О производстве оливкового масла в XVI веке см.: P. Vettori, Trattato dello lodi de gl'ulive (Florence, 1569); Vezzosi, 1990.

# 59

В 1504–1505 годах, когда была сделана запись, Леонардо работал во Флоренции над росписью «Битва при Ангиари». Для масштабной росписи требовалось значительное количество красок.

CA 18r/4r-b.

# 61

Ma I 46v-47r, середина 90-х годов XV века; более ранний вариант конного пресса *(strettoio)* находится в Атлантическом кодексе 47r/14r-a. См.: Vezzosi 1990, 14–17.

# 62

У Данте («Рай», песнь 14) также обыгрывается иное значение слова *«vinci»* – «побеждать» (строка 124). См. также: Boethius, De Consolatione, Bk 3: «Felice è quei che spezza il vinco del amor terreno» – «Счастлив тот, кто разрушит оковы земной любви». Леонардо использует это слово в C 19v, описывая фокус с использованием «ивовой лозы *[vincho]* и стрелы».

## 63

О гравюрах академии см. ниже (часть V, ссылка 111); написание слова «академия» различно (часто встречается «Achademia»). О «fantasia dei vinci» Корреджо (покровителя друга Леонардо, Антонио Каммелли) см.: Kemp 1981, 187.

# 64

CA 888r/324r. Памятный список был составлен в 1490-м (CA 611r/225r-b), в нем мы встречаем фразу *«gruppi di Bramante»*: Рихтер (R 1448) переводит слово *«gruppi»* как «группы», но, по-видимому, речь идет о «groppi». Это слово связано с вязевыми узорами друга Леонардо, Донато Браманте.

Lomazzo 1584, 430; PC 2.328.

# 66

В мадридском списке книг 1504 года (Ma II 2v-3v) мы находим три копии басен Эзопа: *«Favole d'isopo», «Isopo in versi»* и французское издание *«Isopo illingia francosa»*, возможно, *«Les Fables de Esope»* (Lyons, 1484).

## 67

Это письмо было опубликовано во Флоренции в 1516 году под названием «Письмо Андреа Корсали сиятельнейшему герцогу Джулиано Медичи, по прибытии из Индии в месяце октябре 1516 года». В 1513–1516 годах Леонардо состоял на службе у Джулиано. См.: Vecce 1998, 317, 442.

Ammirato 1637, 2.242.

## 69

Конь изображен сзади: RL 12308r. Бык и осел: RL 12362r. Другие: Zollner 2003, nos. 89–93. См. также ранний этюд пропорций лошади, RL 12318. Возможно, этот этюд был связан с проектом конной статуи Бартоломео Коллеони, над которым работал Верроккьо. См.: Clayton 2002, 34.

## 70

Zollner 2003, no. 13, рисунок серебряным пером по цветной бумаге. На аукционе рисунок мгновенно был продан за 3,5 миллиона фунтов стерлингов (Maeve Kennedy, Guardian, июль 2001).

RL 12653.

# 72

BM 1895–9–15–447 (Zöllner 2003, no. 157); I 48r. См. также RL 12361 – красный мел, тонировка, наложенная правой рукой. Вероятно, это копия, выполненная Мельци. А также RL 12714.

# 73

F 47r, 1508 год.

См. часть III, ссылка 10.

# 75

H 109r.

RL 12363.

# 77

CA 477v/175v-a.

## 78

См.: Embolden, 1987, 213–215, где приводится полный список деревьев и растений, изображенных Леонардо. Изображения дикорастущих растений можно увидеть в эскизах ежевики (RL 12419–20, `25–6, `29), вероятно предназначенных для Леды (1504–1505), а также в этюде рощицы (RL 12431r), на обороте которого изображено одно дерево – белая акация.

# 79

CU 12r, McM 42.

# 80

BN 2038, 27v, ранее часть A (1490–1492).

# 81

CA 505v/184v-c, R 493. Слово «философ» в заголовке зачеркнуто.

Bramly, 1992, 86.

# 83

CU 12r-12v, McM 42.

Уффици CDS 436E; RL 12685.

# 85

Попытки идентифицировать пейзаж – см.: Natali, 1999, 137–148, Nanni, 1999, 7–17.

# 86

Tn 6v.

# 87

Landucci 1927, 35. Капелла Святой Цецилии в Лукке, где когда-то находилась чудотворная статуя Богоматери, тоже была построена за городскими стенами, хотя сейчас она оказалась внутри более широких стен эпохи Ренессанса.

Bramly, 1992, 84–85; PC 2.314.

Pedretti, 1992, 163.

# 90

CA 327v/119v-a: «Поскольку я нехорошо образован, то знаю, что многие высокомерные люди думают, что могут считать меня неграмотным».

# 91

О двух системах образования в Италии в эпоху Ренессанса см.: Burke 1972.

RL 19086.

## 93

Ghiberti 1998, 46; Alberti, De re aedificatoria (1485-й; другое название De architecture), 1.3.

## 94

F 96v. Cf. E 55r: «Мое намерение заключается в том, чтобы сначала описать опыт, а затем посредством разума показать, почему должно быть именно так».

# 95

CA 323r/117r-b, это один из серии текстов, озаглавленных «Proemio» (Предисловие), написанный в 1490 году (PC 1.109). Его взгляды изложены в эмпирическом девизе Королевского общества *«Nullius in verba»* – «Не следуй слову».

CA 392r/141r-b, R 660.

# 97

Ibid. Вслед за Джотто он говорит о том, что «это искусство снова угасает, потому что все вокруг копируют то, что было сделано им», но затем вспоминает «Томмазо Флорентийца, называемого Мазаччо», чьи «великолепные работы» также основывались на изучении природы.

# 98

BN 2038, 19r.

# 99

CA 349V/206v-a.

# 100

Vezzosi, 1998, 20, истолковывает таким образом геометрические рисунки на листе из колледжа Крайстчерч, Оксфорд. Также эскизы узоров для керамики мы находим в Leic 28v и F 48v.

# 101

«Мария Магдалина» Донателло: Museo del Opera del Duomo, Florence. «Магдалина» Винчи: Museo della Collegiata di Sant'Andrea, Empoli. Еще одну Мадонну приписывают Бартоломео Беллано.

# 102

King, 2000, 113–117. Проект баржи до сих пор неясен. На иллюстрации Марчиано Такколы изображена четырнадцатиколесная повозка, превращенная в плот, – своеобразная амфибия. В других описаниях речь идет о лодке или барже, снабженной колесами. Создание баржи было продиктовано экономическими соображениями; каррарский мрамор был дорог отчасти и из-за стоимости его доставки из каменоломни, расположенной в Апуанских Альпах в 60 милях к северо-западу от Флоренции.

# 103

О том, что Леонардо был левшой, см.: Bambach 2003, 31–57. О эволюции почерка Леонардо см. PC 1.100–103. Самое раннее упоминание о зеркальной манере письма Леонардо мы находим в бумагах его друга, Луки Пачьоли: «Он писал наоборот, левой рукой, и прочесть это было невозможно без зеркала или держа лист обратной стороной перед светом» (De viribus quantitatis [О силах количества], Bologna, Biblioteca Universitaria MS 250, до 1508). Владелец Кодекса Лестера в XVIII веке, предположительно римский художник Джузеппе Гецци, сравнивал рукопись с еврейским языком («Он писал по обычаю евреев») и полагал, что Леонардо делал это из соображений секретности: «Он делал так, чтобы не все могли с легкостью прочесть его записи». Леворукость Леонардо позволяет идентифицировать его записи и работы, в особенности сделанные пером и чернилами. Линии, как правило (но не всегда), идут от нижнего правого к верхнему левому углу. Направление линии удалось определить по легкому нажиму в начале штриха и по небольшому крючку в его конце, когда перо отрывается от бумаги. Леонардо мог рисовать и правой рукой и писать обычным образом (см. иллюстрацию), но не принуждал себя к подобному, как это делал другой знаменитый левша, Микеланджело.

# 104

Отец отдал Микеланджело в мастерскую Гирландайо 1 апреля 1488 года за две недели до того, как мальчику исполнилось 13 лет. Контракт был заключен на три года с оговоренной выплатой 8 флоринов в год (Вазари). Боттичини поступил в мастерскую Нери ди Биччи 22 октября 1449 года (GDA, s. v. Botticini) и тоже с выплатой вознаграждения. Однако оба уже имели художественную подготовку и могли работать помощниками *(garzoni)*. Необразованный ученик (discepolo) был вынужден сам платить за свое обучение и проживание. Таким было и соглашение между сером Пьеро и Верроккьо. То, что Леонардо начал учиться в 1466 году, опровергается Беком 1988, 5–6, и Брауном 1998, 76–77. Кларк и Вентурьер склоняются к 1469–1470 годам, поскольку в налоговых документах сера Пьеро от 1469 года Леонардо числится иждивенцем, проживающим в Винчи. Но подобное заявление носит общий характер и было отвергнуто инспекторами, которые зачеркнули имя Леонардо. Вазари утверждает, что сер Пьеро был «другом» Верроккьо, что подтверждается недавно обнаруженными документами, которые показывают, что он был нотариусом Верроккьо и в 1465–1471 годах занимался его делами. См.: Cecchi, 2003, 124.

# 105

Necrologia Fiorentina, San Biagio; cited Cianchi, 1953, 49.

# 106

Впервые заявлено в налоговых документах сера Пьеро 1469 года (ASF, Catasto 1469, Quartiere San Spirito, Gonfalone Drago, filza 909/13 9, carta 498). Дом был разрушен во время реконструкции улицы Виа делле Престанце (ныне виа Гонди) в 90-х годах XV века.

Cianchi, 1953, 74.

Benedetto Dei, Cronica Fiorentina (1472.), in Fanelli, 1980, 82–85.

# 109

Kupferstichkabinett, Berlin. Карта – это огромная гравюра на дереве, приписываемая мастерской Франческо Росселли. Ее название происходит от устройства с цепью и замком, изображенного в верхнем левом углу (на репродукции не видно). На карте изображен вид на город с точки, расположенной между Беллосгуардо и Монте-Оливето. См.: L. Ettlinger, «A fifteenth century view of Florence», Burlington Magazine 581 (June, 1952), 162–167.

Hibbert 1993, 155.

# 111

Rubinstein 1995, 72.

Bracciolini: Dialogus contra avaritiam, ed. G. Germane (Livorno, 1998). Savonarola: Lucas-Dubreton 1960, 46n.

# 113

Landucci 1927, 48 (20 August 1489); Lucas-Dubreton 1960, 131.

Machiavelli, La Mandragola, 2.3, 14–15.

# 115

Обвиненный в том, что он продвигает своих сторонников в политическую власть, Козимо отвечал: «Достойным человека делают всего два локтя алой ткани» (то есть столько, сколько требуется на *lucco*, или мантию флорентийского законодателя). Полвека спустя его правнук, папа Лев X, придерживался той же точки зрения: «Обеспечь себе поддержку *Otto* и *Balia* [законодательных комитетов], и… удостоверься, что в Monte [городской банк] также избраны умные, хитрые и заслуживающие доверия люди, полностью тебе преданные». См.: Villari 1892, 2.43, 456. О Козимо: Kent 2000.

# 116

Cecchi 2003, 123–124; сер Пьеро регулярно пользовался и другими религиозными фондами – Ла Бадия Фиорентина и Санта-Аполлония.

## 117

Vecce 1998, 33. Вазари также упоминает о том, что Брунеллески был сыном нотариуса. Отец хотел, чтобы сын продолжил его дело, и «тревожился» из-за того, что тот не проявлял подобных склонностей. Вазари пишет: «Однако, видя, что сын постоянно занимается искусными выдумками и ручными изделиями, он заставил его выучиться считать и писать, а затем приписал его к цеху золотых дел, с тем чтобы тот учился рисовать у одного из его друзей». Примерно такой же путь пятьюдесятью годами позже прошел и Леонардо.

# 118

G. Calvi, RV 13 (1926), 35–37. Арендное соглашение датируется 25 октября 1468 года. Все деньги были внесены в Ла Бадию. В 1472 году сер Пьеро выбрал эту церковь в качестве семейной усыпальницы (Beltrami 1919, no. 6). В 1504 году его здесь и похоронили.

Jardine, 1996, 37–44.

# 120

CA42v/12v-a, R 1439.

# 121

Hauser, 1962, 2.3–6.

# 122

Cristoforo Landino, Comento sopra la Corn-media di Dante (Florence, 1481), iv r; Baxandall 1988, 114–117.

# 123

Эти достижения были описаны в «Жизни Альберти», написанной на латыни неизвестным автором. В XVIII веке этот труд был переведен Антонио Муратори. Хотя книга написана от третьего лица, почти с уверенностью можно сказать, что это настоящая – и не всегда достоверная – автобиография, написанная в 1438 г. См.: Grafton 2000, 14–17.

# 124

Ibid., 18. В одной из своих фацетий Леонардо писал о «добром человеке, которого другой упрекал в том, что тот незаконнорожденный». Обвиненный отвечал: «По законам человечества и природы я законный сын, тогда как ты – бастард, потому что обладаешь привычками не человека, а зверя» (Ma II 65r, PC 2.276).

# 125

Grafton 2000,9–29; M. Baxandall, «Alberti's self», Fenway Court (1990–91), 31–36.

# 126

Biblioteca Nazionale, Florence, Codex Magliabechiano XI 121. В 1468 году Тосканелли установил мраморный гномон внутри купола флорентийского собора и с его помощью мог «определить полдень с точностью до половины секунды» (F. Slreicher, «Paolo dal Pozzo Toscanelli», Catholic Encyclopedia (New York, 1912), vol. 14).

## 127

Цитируется no: G. Uzielli, La vita e i tempi di Paolo dal Pozzo Toscanelli (Rome, 1894), 20.

GDA s. v. Uccello.

# 129

О творениях студии Верроккьо см.: Butterfield 1997, Rubin and Wright 1999. «Verrocchio & Co.»: Clark, 1988, 49. Пол Хилл упоминает об «ухудшении» стиля Верроккьо из-за коммерциализации его творчества: «Между изобретением и его повторением что-то важное теряется» «The power of make-believe», TLS, 7 January 2000).

# 130

В 1462 году боттега Веррокьо располагалась «на вершине» (a capo) виа Гибеллина, но в те времена улица начиналась не от угла Барджелло, как сегодня. Западная часть этой улицы тогда называлась виа дель Паладжио. Боттега, по-видимому, находилась возле нынешнего пересечения виа Гибеллина и виа Джузеппе Верди. См.: Brown 2000, 13. Вероятно, именно этот район историк Ландуччи называет «Canto delle Stinche». Он описывает убийство, произошедшее здесь в 1500 году, «за лавкой мясника на углу виа Гибеллина рядом со Стинче» (Landucci 1927, 176).

# 131

У Верроккьо район за воротами Порта-алла-Кроче вызывал другие ассоциации. Здесь в августе 1452 года юный Андреа в драке с другими юношами швырнул камень. Камень попал в четырнадцатилетнего суконщика, Антонио ди Доменико. От полученной травмы Доменико скончался. Андреа был арестован по обвинению в убийстве (Вазари).

Butterfield 1997, 21–31. О Леонардо-натурщике см.: Nicodemi 1934, 14–15, Brown 2000, 10.

# 133

GDA, s. v. Ferrucci; другие страницы записной книжки хранятся в Лондоне, Нью-Йорке, Дижоне, Шантийи и Гамбурге. Страница с записью Леонардо (Лувр) воспроизведена в книге Pedretti, 1998, 22.

# 134

ASF, Tribunale della Mercanzia 1539, 301r-302v; Covi 1966, 103. Документ является частью юридического спора между братом Верроккьо, Томмазо, и его душеприказчиком Лоренцо ди Креди.

# 135

«Pistole d’ovidio» в списке книг, составленном в начале 90-х годов XV века. (CA 559r/210r-a); *«ovidio metamorfoseos»* числятся в Мадридском списке книг 1504 года (Ma II 2v-3v). Леонардо цитирует «Метаморфозы» на листе, относящемся к 1480 году (CA 879r/320r-b).

# 136

Портрет из галереи Уффици приписывали Креди, Рафаэлю и Перуджино. О рисунке пером (Uffizi GDS 250E) см.: Rubin and Wright 1999, 144.

## 137

Gilbert 1992, 34. Об ученичестве во Флоренции см. также: Rubin and Wright 1999, 78ff.; Luchinat 1992.

Cennini 1933, 4–5.

# 139

РС I. II (часть фрагментарного дополнения к жизнеописанию Леонардо, сделанному Джиовио).

Rubin and Wright 1999, no. 29; cf. RL 12515.

# 141

Эскиз драпировки (Лувр, отдел рисунков RF 2255; Zollner 2003, no. 183) напоминает, но неточно, драпировки одеяния Богоматери на «Благовещении». Кроме того, этот рисунок похож на драпировку с другой картины, выпущенной студией Верроккьо, – алтарного образа для собора в Пистое Лоренцо ди Креди (с. 1476–1485). Но более всего он близок к «Мадонне со святыми» Доменико Гирландайо (1484), хранящейся ныне в галерее Уффици, что говорит о сотрудничестве между двумя мастерскими.

Vezzosi 1997, 32.

# 143

Описание драпировок в «Суждениях об искусстве»: CU 167r-170v, McM 559–74. «Тонкие ткани» и т. д.: RL19121r.

# 144

«Молодой Христос» находится в частной коллекции (Галлендт, Рим). О сходстве Христа с «маленькой головой», принадлежавшей Ломаццо, см.: M. Kemp, ALV 4 (1991), 171–6; Pedretti 1998h, 15–16.

Lomazzo 1584, 159.

CA 888r/342r.

# 147

BM 1895–9–15–474, обычно датируется 1472–1475 годами. Вазари пишет о том, что Дария заказал Верроккьо Лоренцо Медичи, желавший подарить барельефы Дария и Александра Великого королю Венгрии Матиасу. Черты Дария узнаются в глазурованном терракотовом профиле, изготовленном в мастерской делла Роббиа в 1500 году. Этот профиль очень напоминает рисунок Леонардо. Такие профили часто встречаются в работах Верроккьо – например, в изображении одного из солдат на серебряном рельефе для «Обезглавливания святого Иоанна» в Баптистерии (1477–1480), а также в статуе Бартоломео Коллеони (Венеция, середина 80-х годов XV века).

# 148

Он не получил этого заказа: шесть Добродетелей изобразили братья Поллайоло, а одну, Храбрость (Уффици), написал Боттичелли (GDA 4.493, s. v. Botticelli).

# 149

A Ir, R 628.

# 150

Лабораторный анализ флорентийских картин на досках 70-х и 80-х годов XV века (Боттичелли, Гирландайо, Филиппино Липпи и т. п.) в Национальной галерее Лондона – см.: Dunkerton and Roy 1996. В выборе красок художники проявляли удивительный консерватизм. Для некоторых цветов использовались масляные краски, но все же чаще предпочтение отдавалось «легкой и блестящей тональности» яичной темперы. «Они отвергали, возможно даже сознательно, более новаторскую и экспериментальную технику масляной живописи».

Baxandall 1988, 6.

# 152

Использовался также «искусственный» малахит, то есть осадок солей меди. Мы обнаруживаем его в пейзаже на картине Уччелло «Битва при Сан-Романо» (Национальная галерея, Лондон), датируемой 50-ми годами XV века, см.: Dunkerton and Roy 1996, 28, 31.

# 153

CA 704bv/262r-c; аналогичный рецепт мы находим в CA 195v/71v-a (R 619). На этом же листе находятся поэтические фрагменты, датируемые примерно 1480 годом.

# 154

Villata 1999, по. 17. Братья во Христе, монастырь которых находился за воротами Порта и Пинти, также являлись клиентами сера Пьеро да Винчи (Cecchi 2003, 123).

# 155

Скучные пейзажи: CU 33V, McM 93. Недостаток украшений в «Благовещении»: CU 33r, McM 92. Критике Леонардо подвергалось не только «Благовещение» Боттичелли (Уффици), но и другие картины. «Сандро!»: CA 331r/120r-d. Возможно, конфликт был вызван неприятием Леонардо фанатичной религиозности Боттичелли, возникшей после появления во Флоренции Савонаролы (Argan 1957, 127f.)

# 156

Baxandall 1988, 111–14. Джованни Санти, или де Сантис, был придворным живописцем герцога Урбинского. Судя по всему, стихотворение относится ко времени визита герцога во Флоренцию весной 1482 года, но эти строки могли быть написаны ранее. В 1482 году Перуджино было около тридцати трех лет, а Леонардо около тридцати. Этих весьма условно «молодых» людей вообще не было во Флоренции в то время. В стихотворении также упоминаются Гирландайо, Филиппино Липпи, Боттичелли и Лука Синьорелли *(il cortonese Luca)*. Фраза *«par d'amori»*, скорее всего, означает «равные по количеству почитателей», то есть вызывающие равное восхищение.

## 157

О «Благовещении» Креди (Лувр) см.: Marani, 1999, 67–68; Zollner 2003, 220.

# 158

GDA 19.675, Лоренцо ди Креди; Covi, 1966.

## 159

О договорах на «Мадонну делла Мизерикордия» Пьеро делла Франческа для монастыря Сан-Сеполькро (1445) и фресках Филиппино для часовни Строцци (1487) см.: Baxandall 1988, 20–21.

## 160

Вазари пишет о том, что картина Поллайоло «Товия и ангел» (галерея Сабауда, Турин) была написана обоими братьями для зала гильдии в Орсанмикеле (Vasari 1987, 274).

# 161

Brown, 2000, 14–19; cf. W. Suida, «Leonardo's activity as a painter», in Marazza, 1954, 315–329.

Scalini 1992, 62–63.

# 163

Landucci 1927, 33, 42. Гостанцо «победил в двадцати палио [в разных городах] на своем варварском коне, Драгетто» – на Маленьком Драконе.

# 164

CA 629av/231 v-b, R 707. Архитектурные чертежи на обороте предназначались для летнего особняка Шарля д'Амбуаза, 1508. Из этого можно сделать вывод о том, что «комедия» была написана для французов в Милане. «Птица, которая может летать»: Lomazzo, 1584, 106.

Baxandall 1988, 71–6; Ventrone 1992, 57–59.

Marlines 2003, 14.

Lubkin 1999, app. 4.

# 168

Machiavelli, Istorie Florentine, Bk 7, ch. 28 (Machiavelli 1966, 2.729).

# 169

Коллекция Бартолини-Салимбени, Флоренция. Картину иногда считают произведением Джованни Батиста Бертуччи (или Утили).

# 170

Vasari 1987, 1.235–6. Сегодня мы видим другой шар. Шар, установленный Верроккьо, был уничтожен ударом молнии ночью 17 января 1600 года. В марте 1602 года его заменили другим, чуть больше.

# 171

Landucci 1927, 9; а также записи в Quaderno di Cassa в музее Opera del Duomo.

# 172

G 84v.

## 173

Vasari 1987, 1.146–7. В ранней биографии, приписываемой Антонио Манетти, этого эпизода нет.

# 174

О строительстве купола см.: King 2001, 83–107; R. Mainstone, «Brunelleschi's dome of S. Maria del Fiore», Transactions of the Newcomen Society 42 (1969–70), 107–126.

# 175

Kemp 1989, 219–222. См. также: Pedretti 1976, 9–13; Reti 1965. Последняя дата определена по фрагментам механизмов Брунеллески, которые находятся на листе, датированном 1478 годом (Уффици CDS 446E).

# 176

Подъемный механизм, показанный на иллюстрации: CA, 1083v/391v (Kemp 1989, plate 120). Об этом устройстве, названном также «бычий ворот», и о его рисунке, сделанном Мариано Таккола, см.: King 2001, 58–61. Вращающийся кран: CA 965r/349r-a (Kemp 1989, plate 121). Кран на рельсах: CA 808r/295r-b (Pedretti 1976, plate 7).

# 177

CA 909v/333v.

# 178

Миланские купола: B 18v, 21r, 22r и т. д.; CA 849v/310v-a. Кладка кирпичей «в елку»: CA 933v/341v-a.

# 179

ASF Accademia del Disegno 2, 93v; Villata 1999, no. 5.

# 180

G. Moreni, Notizie (Florence, 1793), 6.161; Ottino della Chiesa 1967, 88; Marani 2000a, 48–52.

Brown 1998, 76–79, 194–195.

Украшения аналоя могли быть позаимствованы с гробницы Карло Марсуппини работы Дезидерио ди Сеттиньяно (50-е годы XV века). Леонардо, несомненно, видел этот саркофаг в церкви Санта-Кроче, расположенной в нескольких минутах ходьбы от боттеги.

# 183

Kemp 1981, 54. Ошибки перспективы: Clark 1988, 53.

Baxandall 1988, 49–56.

## 185

Там же, 50, цитата из Roberto Caraccioli, Sermones de laudibus sanctorum (Naples, 1489).

Clark 1988, 62.

## 187

Natali 1998, 269–270; Cecchi 2003, 126–127. Симоне ди Клоне был аббатом в 1471–1473 и 1475–1478 годах.

# 188

CA 225r /83r-a, c. 1513–1515; PC 2.351. О встрече, состоявшейся во Флоренции в 1506 году, рассказывается в письме Амадори к Изабелле д'Эсте. Оттавиано Медичи (ум. 1546) был младшим кузеном Лоренцо. Он женился на внучке Лоренцо, Франческе.

Ottino della Chiesa 1967, 89.

# 190

CU 6v, McM 24.

# 191

CU 135r, McM 554, из BN 2038 29r. Рисунки дракона: RL 12370; Лувр, Коллекция Ротшильда 7810.

# 192

Lomazzo 1584, Bk 2, ch. 20; W. Suida, Leonardo und sein Kreis (Munich, 1929), fig. 117.

# 193

Антонио был первым из двенадцати законных детей сера Пьеро: его вторая дочь, Маддалена, умерла в младенчестве, но все остальные пережили отца. Шестерых детей родила ему третья жена, Маргерига ди Франческо ди Якопо ди Гульельмо (ум. 1486), а еще шестерых – четвертая, Лукреция ди Гульельмо Джулиани. Лукреция была почти на сорок лет моложе сера Пьеро и на двенадцать лет моложе Леонардо. Она пережила их обоих. Самым заметным из сводных братьев Леонардо был второй сын сера Пьеро, Джулиано (р. 1480). В 1516 году он стал нотариусом Синьории, а в 1518-м оратором Флоренции в Гельветийской лиге. Лоренцо (р. 1484) торговал шерстью и написал назидательное религиозное эссе «Исповедь» (см. примечания к части I, сноска 31). Гульельмо (р. 1496) унаследовал дом в Анкьяно. В 1624 году его сын и наследник продал этот дом. Младший сын, Джованни (р. 1498), держал постоялый двор и мясную лавку в Меркатале, неподалеку от Винчи. В этом местечке когда-то находились печи Аккатабриги. Сын Бартоломео (р. 1497) Пьерфранческо, или Пьерино да Винчи, стал талантливым скульптором, но умер, не дожив и до тридцати лет, в 1553 году.

Ottino della Chiesa 1967, 89–90; Walker 1967.

# 195

О Джиневре и ее семье см. статьи в DBI; Fletcher 1989; Cecchi 2003, 129–131. Чекки пишет о том, что сер Пьеро в 1458–1465 годах заверял различные документы семейства Бенчи, в том числе завещание бабушки Джиневры Мадделаны в 1460 году. Леонардо был дружен с братом Джиневры, Джованни (1456–1523). В 1482 году он оставил ему на хранение незаконченную картину «Поклонение волхвов». (Вазари пишет о том, что картина была оставлена в «доме Америго де Бенчи», и это заставляет некоторых исследователей ошибочно предполагать, что речь идет об отце Джиневры, но главой семейства в то время, когда Вазари писал свои «Жизнеописания», был Джованни.) Джованни упоминается в бумагах Леонардо, относящихся к началу XVI века: «карта мира, которая есть у Джованни Бенчи» (CA 358r/130r-a) и «книга Джованни Бенчи» (L lv). Возможно, что «книга» – это труд по ветеринарии (Jordanus Ruffus, De medicina veterinaria), ныне хранящийся в Лаврентийской библиотеке во Флоренции. На книге имеется надпись: «Questo libra e di Giovanni d'Amerigo Benci, 1485». Возможно, что именно она упоминается в списке книг Леонардо в 1504 году как «Libro di medicina di cavalla» («Книга о лечении лошадей»). См.: Solmi 1908, 92; PC 2.361.

# 196

Во всех книгах эпохи Ренессанса слово «добродетель» несет в себе более глубокий смысл, чем оно имеет сегодня. В философском смысле речь идет о философский сущности, заключенной в материальном мире. В прикладном смысле добродетели – это личные качества, интеллект, совершенство, талант. Леонардо часто использует это слово именно в таком смысле.

# 197

RL 12558r. Отдел реставрации картин Вашингтонской национальной галереи воссоздал облик Джиневры, опираясь на портрет Леонардо, эскиз рук из Виндзорской коллекции и скульптуру с букетом Верроккьо (Brown, 2000, plate 3). Бюст Верроккьо был не единственным скульптурным портретом Джиневры. В списке работ, уничтоженных в кострах Савонаролы в 1497–1498 годах, значится скульптурная головка «прекрасной Бенчи» (Butterfield 1997, 96).

# 198

Копия «De amore», принадлежавшая Бембо, хранится в Бодлеанской библиотеке в Оксфорде, Can. Class. Lat. 156. «Bembicae Peregrinae» – библиотека Итонского колледжа, Cod. 156. См.: Fletcher 1989, 811. Герб с лавром и пальмой в «Странствиях» (111 v) был нарисован другом Бембо, Бартоломео Санвито. Рисунок Леонардо очень близок к этому варианту. Технический анализ портрета Джиневры (Zollner 2003, 219) показывает, что девиз на обратной стороне картины гласит: «Virtus et Honor», как и на гербе в «Странствиях». О Бембо см.: N. Giannetto, Bernardo Bembo, umanista e politico Veneziano (Florence, 1985). Сын Бембо, знаменитый гуманист Пьетро Бембо, выведен в книге Кастильоне «Придворный».

# 199

Poliziano, Stanze per la Giostra (1476), Bk 1, lines 43–44.

Brown 2000, 124–125.

# 201

О философском смысле картин Боттичелли см.: Gombrich 1945; G. Ferruolo, «Botticelli's mythologies, Ficino's De amore, Poliziano's Stanze per la giostra», Art Bulletin 3 (1965).

# 202

Ficino, De vita coelitus, ch. 18, in Opera omnia (Basle, 1576), 557; см. также: Yates 1965, 71. О Фичиновой магии см.: D. P. Walker, Spiritual and Demonic Magic from Ficino to Campanella (London, 1959).

# 203

Yates 1965, 281–282. «Furor amoris» («экстаз любви»), который Фичино связывает с Венерой, часто встречается в поэзии елизаветинской эпохи. Достаточно вспомнить хотя бы сонеты итальянского оккультиста Джордано Бруно «Gli eroici furori» (London 1586). Это позволяет нам предположить, что портрет Джиневры, написанный Леонардо, мог повлиять на Шекспира. Такое влияние ощущается в «Венере и Адонисе» (1598).

У Леонардо почти наверняка был экземпляр книги Фичино «Theologica Platonica», работа над которой была завершена в 1474 году. Книга увидела свет в 1482 году. В списке книг Леонардо, составленном в 1492 году (CA 559r/210r-a), мы встречаем книгу или рукопись под названием «De immortalita d'anima». Это подзаголовок книги Фичино «De animarum immortalitate». Но фразы «Ermete filosofo» («Гермес, философ»), нацарапанной на обложке Парижской книжки MS M, недостаточно для того, чтобы утверждать, что Леонардо был знаком с Фичиновым переводом мистической книги «Божественный Пимандр». Мы не должны воспринимать «аристотелизм» Леонардо буквально. Сам Бембо, как отмечает Флетчер (1989, 814), «не принимал философские аспекты Фичинова неоплатонизма», поскольку находился под сильным влиянием ученых из Падуанского университета, разделявших взгляды Аристотеля и Аверроэса.

# 205

CA 18/4r-b, v-b (R 1553, 1359). О личности Бернардо см. PC 2.384. На этом же листе мы встречаем имя «Франко д'Антонио ди сер Пьеро», то есть дяди Франческо. Брэнди (1992, 154) замечает, что последние три слова, написанные как «di s pero», можно прочесть и как «dispero» («я в отчаянии»). Испытываешь большой соблазн услышать в этом замечании жалобу на сложные отношения с отцом, хотя упомянутое имя говорит о том, что речь идет о прадедушке Леонардо.

# 206

ASF, Ufficiali di Notte 18/2, 41v (9 апреля), 51r (7 июня); Villata 1999, nos. 7,8.

# 207

Smiraglia Scognamigiio 1896, 313–315. О миланцах: Vasari 1878, 4.22n. Uzielli 1884, 200–201, 441–448.

# 208

Sogni (см. Вступление, сноска 22), 136v-137v. Возможно, Ломаццо получил сведения о личной жизни Леонардо от Мельци. Скорее всего, он говорит о том, что другие биографы знали, но предпочитали оставлять в тайне. Ломаццо также проявил определенную деликатность, поскольку никогда не публиковал своей книги.

# 209

Ar 44r; Pedretti 2001, 71–74. В анатомических текстах Леонардо обычно называет пенис словами *«verga»* или *«membro»*. Но на листе из Виндзорской коллекции RL 19030r, датируемом 1506–1508 годами, *«cazzo»* называется «слугой рода человеческого». О «скачущем пенисе» (Fors 240r) см.: C. Pedretti, ALV 4 (1991); д. Marinoni, RV 24 (1992), 181–188. Фаллические животные: CA 132– I33v/48r-a, r-b.

Saslow 1986; Rocke 1996; Orto 1989. См. также: Alan Bray, Homosexuality in Renaissance England (London, 1982).

# 211

Cellini 2002, 301. Хотя Боттичелли и не обвиняли в подобном, обвинение в 1473 году было предъявлено его помощнику. См. R. Lightbown, Sandro Botticelli: Life and work (London, 2 vols.,1978), 1.152–4.

Rocke 1987.

# 213

Данте, «Ад», песни 14–15. Реакция Данте осложняется присутствием среди проклятых его бывшего учителя, сера Брунетто Латино. Об отношении к гомосексуалистам, выразившемся в папской булле «Summis desiderantes affectibus» 1484 года, см.: M. Consoli, Independence Gay (Viterbo, 2000), ch. 1; T. Herzig, «Witchcraft and homosexuality in Pico's Strix», Sixteenth-Century Journal 34/1 (2003), 60–71.

Kupferstichkabinett, Berlin, Codex Hamilton 201; Vatican, Biblioteca Apostolica, Reginense Lat. 1896. Между ними содержатся иллюстрации к 25 песням «Ада» (песни 2–7, 9 и 14 утрачены), ко всем 33 песням «Чистилища» и к 31 песне «Рая» (песни 31 и 33 отсутствуют, вполне возможно, что они не были нарисованы).

# 215

Джованни ди Ренцо ASF, Catasto 1427, Indice delle famiglie. Бартоломео, Антонио, Бернардо: ASF, Catasto 1457, Sommario dei campioni 2 (Santa Croce), C 3. Один из трех упомянутых в 1457 году мог быть отцом Джованни (получившего имя в честь деда) и Якопо.

DBI s. v. Бенчи, Антонио (родовое имя Поллайоло, никаких отношений с семейством Джиневры не выявлено).

# 217

CA 680v/252v-a. Педретти датирует его 1504–1505, (PC 2.311–12), поскольку он напоминает лист CA 84 г/30r-b с эскизами к «Битве при Ангиари». Стоящий мужчина, изображенный на листе KL 12328r, также датируемом 1505 годом, вполне может быть связан с образом «повзрослевшего» Христа. Рихтер (R 1364n) смело, но совершенно неправдоподобно предполагает, что скандал вокруг изображения Христа-младенца возник на основании эскизов к картине «Мадонна с младенцем и кошкой», относящихся к 70-м годам XV века. «Церковные власти сочли эти эскизы странными и непочтительными».

# 218

CA 1094r/394r-b; 32r/9r-b.

# 219

BN 2037, 10r.

# 220

Уффици CDS 446E. Различные толкования: R 1383; Thiis 1913, 151; PC 2.327–328.

# 221

Возможно, это студийный патроним «Фиораванти ученик Доменико». Сразу вспоминаются мастерские Доменико Гирландайо и Доменико ди Микелино, упомянутые Леонардо в записи 1480 года (CA 42v/12v a), но имя слишком распространено, чтобы в чем-либо быть твердо уверенным.

# 222

О памятнике Фортагуэрри см.: Butterfield 1997; GDA 19.675–676.

# 223

RL 12572. Этюд с изображением святого Доната (коллекция Уайлденстайна, Нью-Йорк) приписывают Верроккьо, но недавно проведенный анализ показал штрихи на лице и шее святого, сделанные левой рукой. Этюд экспонировался на выставке «Leonardo e dintorni» (Arezzo, 2001).

# 224

RL 12685, c. 1503–4, помеченный «Sangenaio». О церкви см.: G. Lera, Capannori: vicende di una civiltà contadina (Lucca, 1996), 88.

# 225

L. Bertolini and M. Bucci, Arte sacra dal VI al XIX secolo (Lucca, 1957), no. 210; Pedretti 1998b, 16–22; local information, 11 June 2003.

# 226

D 4r.

Jean Lemaire, Plainte du désiré (1509), in Nicodemi 1934, 8.

CA 807r/295r-a.

# 229

CU 20v, McM 51.

# 230

Fors 383r.

# 231

ASF, Mediceo avanti il principato 37, 49; ALV 5 (1992), 120–122.

# 232

ASF, Signori e Collegi 94, 5V (10 января 1478), 27r (16 марта); Villata 1999, nos. 9. 10.

# 233

Возможно, Аноним ошибается. Филиппино действительно написал позднее алтарный образ для Палаццо Веккьо (1486), но по заказу магистратуры. Эта работа никак не связана с заказом Сан-Бернардо. Он написал алтарный образ вместо незаконченной работы Леонардо («Поклонение волхвов» для монастыря Сан-Донато). Аноним может путать эти две картины.

Clark 1933, 136–140.

B. Berenson, Study and Criticism of Italian Art, vol. 3 (London, 1916); S. Brandi, La Fiera litteraria (Rome, 1967).

E. de Liphart, Starye Gody (St. Petersburg, 1909), in Ottino della Chiesa 1967, 90.

# 237

Embolden 1987, 120.

# 238

Уффици GDS 212F, иногда рисунок приписывают Верроккьо; Лувр, отдел рисунков 486 (Zollner 2003, no. 118); BM 1860–6–16 – lr (Zollner 2003, no. 4).

# 239

C. Pedretti, «Il disegno di Oporto», RV 27 (1997), 3–11 – Виндзорские листы: RL 12561.

# 240

Мадонна с младенцем и младенцем святым Иоанном: RL 12276; Clark and Pedretti 1968, 1.3–4. Мадонна с младенцем и кошкой: эскизы: BM 1857–1–10 – lr, v (рисунок на оборотной стороне), 1860–6–16–98; Музей Бонна, Байонна (Zollner 2003, nos. 110–13); более законченные эскизы: BM 1856–6–26 – lr, v; частная коллекция; Уффици GDS 421E (Zollner 2003, nos. 115–117, 119).

## 241

О заговоре см.: Marlines 2.003; Acton 1979; Machiavelli, Istorie Florentine, Bk 8, chs. 1–9 (Machiavelli 1966, 2.738–46); A. Poliziano, Confurationis Pactianae commentario.

Marlines 2003, 257ff.

# 243

Vasari 1987, 1.239–40; G. Milanesi, Archivio storico 6 (1862), 5.

Landucci 1927, 28. Другой источник, Бельфределло Альфьери, говорит о том, что казнь состоялась 29-го числа (R 664n).

# 245

Музей Бонна, Байонна. Полициано называет Бернардо «отчаянным» (*uomo perduto)*, но клан Барончелли из квартала Санта-Кроче во Флоренции всегда пользовался уважением. Маддалена Бандини Барончелли (ум. 1460) была бабушкой Джиневры де Бенчи по отцу. Вполне возможно, что Леонардо знал человека, казнь которого он зарисовал.

ASF, Operai Palazzo, Stanziamenti 10, 79v, 80v.

## 247

О недавних открытиях см.: Brescia and Tomio 1999. Здесь вы найдете также расшифровку надписи, сделанной в XVII веке на его надгробном камне в церкви Санта-Агата.

# 248

Ammirato 1637, 2.242. В книге неизвестного автора «Antiquarie prospettiche Romane» имя персидского мага Зороастро превратилось в «Джероастро». Аммирато приводит еще два варианта – «Алабастро» и «Килиабастро».

# 249

I2 49v, R 704; также I2 47v, где показаны костюмы, украшенные раковинами, бусинами и шнурами.

# 250

H 106v.

# 251

Benvenuto della Golpaja, «Libro di macchine» (Venice, Biblioteca Nazionaledi San Marco, H IV 41); Pedretti 1957, 26.

# 252

Ar 148r-v, R 1548–9.

# 253

ASF, Antica Badia Fiorentina, Familiari XI 322, 146ff; Brescia and Tomio 1999, 69–70. В письме также упоминается сестра Томмазо, Маддалена, «стремительно несущаяся через леса» Куараччи и видом своим напоминающая «амазонку».

# 254

CA 950v/346v-a. О тарантулах см. также H 17v: «Укус тарантула заставляет человека сосредоточиться на своем намерении, на том, о чем он думал, когда был укушен». Сегодня тарантулами называют мохнатых пауков тропической Америки (вид Mygale), изначально же это название относилось к крупным паукам, которые водятся в Южной Италии (вид Lycosa). Название свое они получили от города Таранто. Укус тарантула вызывал «тарантизм», истерическое состояние, напоминающее пляску святого Витта (хорею Сайденхэма).

A. Grazzini, Le Cene, ed. C. Verzone (Florence, 1890, 140–141).

V. Borghini, Discorsi (Florence, 1584), 163; Pedretti 1976, plate 13.

Vasari 1876, 4.446.

# 258

Гидравлические механизмы: CA 1069r/386r-b (рисунки), 1069v/386v b; 26r/7r-a, 26v/7v-a; 1048r/376r-a (Zollner 2003, nos. 509, 511–14). Гигрометр: Лувр, отдел рисунков 2022; Zollner 2003, no. 130. Вазари также пишет о том, что Леонардо, «будучи еще юношей, обсудил вопрос о том, как отвести реку Арно по каналу, соединяющему Пизу с Флоренцией». Это событие часто путают с более поздними проектами каналов, относящимися к 1503–1504 годам. Вполне возможно, что подобные планы зародились у Леонардо еще в юности. Достаточно вспомнить хотя бы неосуществленный проект затопления низменности в районе Лукки во время войны с Флоренцией в 20-х годах XV века, предложенный Брунеллески.

# 259

CA 42v/12v-a.

# 260

A 64r, c. 1490–92; PC 2.119–20. Трактат (Риккардианская библиотека, Cod. 211) мог быть написан для друга Тосканелли, Брунеллески.

# 261

CA 5r/l bis r-a.

Об Аргиропулосе см. DBI; G. Cammelli, Giovanni Argiropulo (Florence, 1941).

# 263

Alberti, De re aedificatoria (1485), Bk 10, ch. 10; Pedretti 1976, 8.

Уффици GDS 447E; Pedretti 1957, 211–216.

# 265

Антонио да Пистоя; CA 18r/4r-b. Каммелли, см. DBI; A. Capelli, «Notizie di Antonio Cammelli», in Cammelli 1884, xxv-lix. Его также иногда называют Антонио Винчи по месту рождения (он родился в деревне Сан-Пьеро а Винчио, за западными воротами Пистои).

Capelli, «Notizie» (see n. 35), xxxiii, xlii, цитируются сонет Берни «II medico Guazzaletto» и «Ragionamenti» Аретино.

# 267

Cammelli 1884, 180.

Там же, 165.

# 269

CA 80r/28r-b.

# 270

CA 195r/71r-a; Pedretti 1957, 79–89; Luca Pulci, Pistole, 8.130–132.

# 271

CA 55r/16v-a; PC 2.386. В сонете, направленном против Беллинчьони, Каммелли называет его увенчанным венком из жалящей крапивы» (Cammelli 1884, 53). О Беллинчьони см. DBI, и вступление Фанфани к «Rime» (Bellincioni 1876). Беллинчьони восхвалял «рисунки и краски» Леонардо, «в которых есть и старина, и современность» (сонет 77, 1485–1490). В 1490 году в Милане Беллинчьони сотрудничал с Леонардо.

Национальный музыкальный музей, Южная Дакота, № 4203 (http: //www.usd.edu/smm): Winternitz 1982, 15–38; Katharine Powers, «The lira da braccio in the angel's hands in Renaissance Madonna Enthroned paintings», Music in Art 2.6 (2001).

Cellini 2002, 9–11.

T. Smollet, Travels through France and Italy (London, 1776) letter 2.7 (28 January 1765).

CU 18v, McM 41. О Фичиновых орфических гимнах см.: Yates 1965, 78–80.

# 276

RL 12697; Я бесконечно благодарен Саше, сыгравшей мне эту мелодию. Другой вариант той же загадки на листе RL 12699.

# 277

Копия размером 85 см, выполненная кремонским лютнистом Джорджо Сколари и специалистом по акустике Андреа Иорио, демонстрировалась в 2002 году. Струнный инструмент в форме головы монстра (BN 2037, fol. C, ранее являвшийся частью парижской книжки MS B, с. 1487–1490) более всего напоминает «лиру в виде черепа». Возможно, этот инструмент был изготовлен по рисунку, упоминаемому Аморетти (1804, 32–33). О других музыкальных изобретениях Леонардо см.: Richter 1970, 1.69f., Winternitz 1982.

# 278

A 22v.

# 279

CA 888r/324r. Рихтер истолковывает имя как «Аталанта» (R 680), хотя легендарную греческую красавицу обычно изображают бегущей, а не поднявшей голову. О Мильиоротти см.: Vecce 1998, 72–75. Сохранился фрагмент черновика письма Леонардо к нему («Таланте») (CA 890r/325r-b).

# 280

Лувр, отдел рисунков 2022, с. 1480; Zollner 2003, no. 130. Музыкант изображен в верхней правой части листа. На том же листе изображен гигрометр с примечаниями и несколько эскизов, вероятно предназначавшихся для «Тайной вечери».

# 281

RL 12276. Нижняя часть наброска коленопреклоненного ангела (BM 1913–6–17–1) также связана с картиной, хотя и не является этюдом к ней.

Papa 2000, 37.

# 283

О сходстве с церковью Санта-Мария-Новелла см.: Pedretti 1988, 280; Papa 2000, 40. Я предполагаю, что картина была сделана для Ручеллаи, и мое предположение столь же вероятно, как и идея о том, что картина была заказана для часовни Ферранти в Бадии, а позднее написанный Филиппино Липпи «Святой Иероним» стал ее заменой (A. Cecchi, Uffizistudi e ricerche 5 (1998), 59–72). Возможно, что Леонардо ездил в Милан в 1482 году вместе с Ручеллаи. Он мог взять картину с собой. Об этом говорит титульный лист миланской поэмы «Antiquarie prospettiche romane», адресованный Леонардо в 1495–1500 годах. «Святой Иероним», упоминаемый среди картин, принадлежавших ученику Леонардо Салаи в 1524 году (Shell and Sironi 1991), вряд ли являлся оригинальной картиной Леонардо. Скорее всего, речь идет о копии, сделанной самим Салаи. В перечне картин, составленном в Парме в 1680 году, значится «Святой Иероним» работы Леонардо, но описание и размеры картины никак не совпадают с произведением Леонардо (Chiesa 1967, 92). Картина была обнаружена в начале XIX века кардиналом Фешем, дядей Наполеона. Кардинал нашел половину картины у римского старьевщика. Вторую половину много месяцев спустя он обнаружил в мастерской сапожника, где она использовалась в качестве скамьи. История кажется невероятной, хотя картина действительно была распилена на две части. В 1845 году папа Пий IX купил картину для галереи Ватикана за 2500 франков.

# 284

Landucci 1927, 44, 275. На последнем листе (CA 803r/294r-a, с. 1517–1518) Леонардо набросал план флорентийской львятни *(«stanze de lioni di firenze»)*.

# 285

RL 19114v. Бестиарий: H1 11 r, R 1232, также H1 18v.

# 286

RL 12692r. О баснях Альберти, в том числе и о вымышленном «письме к Эзопу» см.: Grafton 2000, 213–214. Леонелло д’Эсте также использовал льва в своем гербе.

# 287

Ar 155r, R 1339.

# 288

Ar 224r, 231v.

Такая трактовка не исключает и других, в том числе и фрейдовской аналогии с отверстиями человеческого тела. Зияющая вульва с анатомического листа 1509 года (RL 19095v) вполне позволяет предположить, что «грозная и темная пещера» на подсознательном уровне может быть связана с тревожащей тайной женской сексуальности. Пещера, как «обиталище Плутона», может быть связана с женоненавистническим представлением о женских гениталиях, как об «адской бездне», с чем мы сталкиваемся в эротической поэме «Geta e Birria» (Florence, c. 1476) Гуго Брунеллески и сера Доменико да Прато. Герой погружает свой член «в бездонные глубины ада» (*«senza misura nello inferno»)*. В 1504 году у Леонардо был экземпляр этой поэмы. В одной из басен Леонардо (CA 188r/67r-b, R 1282) кубок вина готовится к «смерти» – к переходу в «отвратительные и зловонные недра тела человеческого».

Bramly 1992, 156.

# 291

Vasari 1987, 1.331.

# 292

Меморандум Леонардо «Fatiche d’erchole a pier f ginori / L’orto de Medici» («Геркулесовы труды для Пьерфранческо Джинори. Сад Медичи»), CA 782v/288v-a, может быть связан с садами Сан-Марко и со статуей, которую он собирался копировать. Но запись датирована 1508 годом, то есть была сделана значительно позже смерти Лоренцо.

E. Camesasca, L’Opera completa del Perugino, Rizzoli Classici dell’Arte 3 (Milan, 1969), 91–92.

# 294

CA 429r/159r-c, R 13 68A; также F 96v о врачах как об «уничтожителях жизней».

# 295

RL 12439, ранее CA 902r/329r-b; Pedretti 1957, plate 23.

# 296

ASF, Corporazioni religiose soppresse 140/3, 74r; Villata 1999, no. 14.

# 297

ASF, там же, 75r, 77v, 79r, 81v; Villata 1999, nos. 15–17.

О религиозной иконографии картины см.: Natali 2001, 40ff.; Zollner 2003, 56–59.

## 299

Бека цитирует Кэтрин Милнер, Daily Telegraph, 3 июня 2001-го. Письмо, в котором план называется «глупостью», было подписано сорока экспертами, в том числе и сэром Эрнстом Гомбричем (Artwatch UK, июнь 2001-го).

# 300

Беседа с Альфио дель Серра, 29 июня 2001-го.

# 301

Melinda Henneburger, «The Leonardo cover-up», New York Times, 21 апреля 2002 г.

# 302

О гравюрах Вазари и их точности: Boase 1971, 68–72. Об автопортретах эпохи Ренессанса: Zollner 1992; Woods-Marsden 1998.

# 303

Лицо в медальоне на ранней фреске Мантеньи «Проповедующий святой Иаков» (Эрематани, Падуя) могло быть автопортретом художника, но фреска погибла во время Второй мировой войны от бомб союзников. На сохранившихся фотографиях лицо рассмотреть сложно.

Pedretti 1998a, 25; Grafton 2000, 127–133.

# 305

Vecce 1998, 75–6; Pedretti 1957, 34. Об отношениях между Ручеллаи и Леонардо см.: Benvenuto della Golpaja, «Libro di macchine» (см.: часть третья, сноска 21), 7v, где рисунок гидравлического механизма назван «копией инструмента, посланного Леонардо да Винчи Бернардо Ручеллаи». Рисунок напоминает эскизы с листов G 93v-95r, С. 1510.

Bellincioni, Rime (Milan, 1493), lv; Uzielli 1872, 99.

# 307

CA 1082r/391r-a. Я даю абзацы по исправлениям оригинала (т. е. абзац 9 о морском оружии в оригинале стоит за абзацем 4). Перенумерация, очевидно, была сделана после написания текста, но ненамного, поскольку сделана той же рукой.

# 308

Баллиста: «военное орудие для метания камней»; кальтроп: «металлический шар с четырьмя острыми шипами… используемыми для борьбы с кавалерией».

# 309

О некоторых рисунках, связанных с военными орудиями, перечисленными в списке, и созданных в 80-х годах XV века, см. примечание к части IV, сноска 9. То, что они существовали только на бумаге, недоказуемо. Легкий, переносной мост из первого абзаца вполне может быть деревянным мостом, «построенным без гвоздей и веревок» для войск Чезаре Борджиа в 1502 году (Лука Пачьоли, «De viribus quantitatis», 2.85). Инструменты для рытья траншей (абзац 2) были созданы и использовались при попытке изменить направление течения реки Арно в 1503–1504 годах. Однако об оружии, созданном на основе этих рисунков, нам ничего не известно.

# 310

Эскизы памятника работы Антонио Поллайоло хранятся в Мюнхене и Нью-Йорке.

# 311

CA 1113r/400r-b (о поездке из Милана во Флоренцию в сентябре 1513 года).

# 312

C 19v.

# 313

Bramly 1992, 198. О Лодовико Сфорца см.: Lopez 1982; Malaguzzi-Valeri 1913–1923; C. Santoro, Gli Sforza (Milan, 1929).

# 314

CA 199v/73v-a, c. 1510. Другие эскизные карты можно увидеть на листах RL 19115 и CA 184v/65v-b. Из ранних печатных карт наиболее точной является карта Брауна и Хогенберга (Civitatis orbis terrarum (1572), vol. 1, map 42). Она была выполнена по гравюре Антонио Лафрери в 1560 году. Печатных карт города до расширения XVI века не существует. Единственные дошедшие до нас средневековые ворота – это красивые трехарочные ворота Порта Нуова (или Порта Ориентале), датируемые 1171 годом.

# 315

Рельефы ворот Порта Романа сегодня хранятся в музее античного искусства в замке Сфорца. Один из рельефов с ворот Порта Тоса изображает женщину, делающую неприличный жест (иногда утверждают, что это жена Барбароссы). Он был снят с ворот в XVI веке по приказу Карло Борромео.

# 316

Codex Magliabechiano II 4, 195; PC 2.31.

# 317

Ма I, запись на внутренней стороне обложки.

Bramly 1992, 200.

# 319

Пулемет: RL 12652. Рисунок бронированной машины: BM 1860–6–16–99. См.: Kemp 1989, 138–9, 230–232.

# 320

Артиллерийский арсенал: RL 12647.

# 321

CA 611r/225r-b, R 1448. Описываемая Вазари картина из семейной часовни Портинари в Санто-Эджидио – это «Страсти Христовы» фламандского художника Ханса Мемлинга (1470) (галерея Сабауда, Турин). Драматическое изображение «Тайной вечери» могло повлиять на отношение Леонардо к данному сюжету (см.: R. Papa, «Giuda, disordine e la grazia», in Pedretti 1999).

# 322

О Деи см.: DBI; L. Courtney, The Trumpet of Truth (Monash, Australia, 1992); and his Cronica, ed. R. Barducci (Florence, 1984). «In principio era buio: Pulci, Morgante maggiore (1482), canto 2.8, 42; P. Orvieto, Annali d'italianistica 1 (1983), 19–33.

# 323

См. сноску 50 ниже.

Landucci 1917, 33 и запись.

# 325

О Браманте см.: DBI; A. Bruschi, Bramante (London, 1977); Malaguzzi-Valeri, 1913–23, vol. 2: Bramante e Leonardo.

Об Амброджио и его семье см.: Shell 2000, 123–130.

## 327

Beltrami 1919, docs. 23–24. О сложной истории этой картины см.: Davies 1947; Sironi 1981; Marani 2003; Zollner, Burlington Magazine 143 (2001), 35–37; Zollner 2003, 223–224.

# 328

Clark 1988, 90–91. Этот аргумент оспаривается тем, что картина была заключена в раму, изготовленную в 1482 году (за нее было уплачено 7 августа 1482 года). Эскиз Христа-младенца (BM 2533) выполнен на голубой подготовленной бумаге того типа, каким Леонардо пользовался во Флоренции, но на других листах той же бумаги (CA 1094r/394r-b; RL 12652r) находятся рисунки, сделанные в начале первого миланского периода жизни Леонардо. См.: PC 2.312.

# 329

ASM, Autografi dei pittori 102/34, 10; Glasser 1977, 345–346. Документ явственно доказывает выплату 730 лир Леонардо и де Предису, сделанную 28 декабря 1484 года. Вероятно, это и есть дата завершения работы над картиной, хранящейся в Лувре (Shell and Sironi 2000), но Марани оспаривает эту дату, полагая, что работа была закончена в 1489 году (Marani 2003, 7).

# 330

См. также: Ottino della Chiesa 1967, 93–95; Marani 2001, 140–142; Gould 1975. О пребывании Амброджио в Инсбруке см.: Shell 1998a, 124; Malaguzzi-Valeri 1913–1923, 3.7–8.

# 331

RL 12519. См. также: Clark and Pedretti 1968, 1.92; Clayton 2002, 55.

# 332

О пейзаже см.: R. Papa, «Il misterio dell’origine», Art e dossier 159 (2000).

Embolden 1987, 125–132.

# 334

Triv 6v, (R 891) со схемой.

# 335

CA 184v/65v-b, R 1203, c. 1493.

# 336

CA 950v/346v-a. «Дух вина» = очищенный спирт. (См. также B 3v: «Заметь, как спирт вбирает в себя все цвета и ароматы диких цветов».

# 337

В 15v-16r (рисунки), 36r-39r и т. д. Туалет: 53r. Изображение «идеального города» в студии Федерико да Монтефельтро в Урбино считается выполненным Франческо ди Джорджо Мартини, с которым Леонардо был знаком в Милане. Позднее (сноска 25 выше) Леонардо предлагает разделить Милан на десять городов-спутников, по 5000 домов в каждом. См. также Fors 3 64v: эскиз области между Порта Романа и Порта Тоса изображает один из таких спутников.

# 338

CA 1059v/381v-b, c. 1485.

# 339

Daily Telegraph, 17 марта 2000 (подготовка) и 27 июня 2000 (прыжок); Sunday Times, 2 июля 2000.

# 340

Инвентарные номера JBS I7r, v (оба с рисунками), 18r, v. На одной из аллегорий изображены змеи, лисы и орел. Она явно носит политический характер, хотя точный смысл неясен. См.: Kemp 1989, 156–157.

# 341

Triv 96r, 98r; G. Perro, Archivio storico Lombardo 8, Pt 4 (1881); R 676n.

# 342

RL 19097, c. 1493.

Kunsthalle, Hamburg; Zollner 2003, no. 396.

Popham 1946, 58.

# 345

О почерке Парижской книжки MS B см. вступление Маринони к факсимильному изданию 1990 года; Calvi 1925, 45; Pedretti 1995, 22.

# 346

Согласно записям Гульельмо Либри одна из утраченных страниц записной книжки MS B датировалась 1482 годом. См.: PC 2.401. Фрагментарная, но безошибочно узнаваемая фигура стоящей Леды на листе 94r (ныне BN 2037, fol. D) загадочна: не сохранилось никаких эскизов Леды, созданных ранее 1504 года. Возможно, очертания отпечатались на листе с более позднего рисунка.

# 347

B 39v.

# 348

В 33г.

# 349

Kemp 1989, 236–9; M. Cianchi 1984, 45–55. Эти чертежи напоминают орнитоптер с листов CA 824v/302v-a, также относящихся к 1487 году. Чертеж с листа B 74v стал основой для полноразмерной модели, построенной Джеймсом Винком (Tetra Associates for the Hayward Gallery, London, 1989). Размах крыльев модели составлял более 10 метров, а длина около трех метров. Модель была построена из материалов, упомянутых Леонардо и существовавших в его эпоху. Конструктор использовал древесину бука, железо и медь, конопляные веревки, просмоленные канаты, кожу, жир. Модель весила более 300 кг. В этом и заключалась главная проблема Леонардо. В его время не существовало достаточно легких материалов, необходимых для полета.

# 350

B 89r.

Kemp 1989, 236. Об эволюции летательных аппаратов Леонардо см.: Giacomellic 1936.

# 352

B 88v.

B 83v. См. также Pedretti 1957, 125–129; Giacomelli 1936, 78ff.

# 354

«Маэстро Лодовико» – это не Лодовико Сфорца. Скорее всего, речь идет о миланском инженере Джован Лодовико де Рауфи (Calvi 1925, 87).

## 355

Fors I2, 14 листов, 13,5 × 10 см. Это вторая из двух записных книжек, переплетенных вместе в Форстеровском кодексе I (первая относится к 1505 году). Кодексы Форстера принадлежали Джону Форстеру, другу и биографу Диккенса.

# 356

Triv 2r. Кодекс Тривульцио, 55 листов 19,5 × 13,5 см. По размеру кодекс занимает промежуточное место между книжкой B и форстеровским кодексом I2. Кодекс был подарен замку Сфорца в 1935 году.

Belt 1949. О Бистиччи: Jardine 1996, 137, 188–194.

## 358

Возможно, речь идет об издании книги Альбертуса Магнуса о минералах Mineralium libri v (Рим, 1476). «Lapidario» из Мадридского списка – это Speculum Lapidum («Зеркало камней») Камилло Леонарди ди Пезаро. Эта книга была опубликована в 1502 году с посвящением Чезаре Борджиа. Леонардо мог быть знаком с автором. Но она вышла слишком поздно, чтобы быть упомянутой в кодексе Тривульцио.

# 359

CA 559r/210r-a; записи на обратной стороне появляются также в A 52r.

# 360

CA 852r/311r-a; 265v/96v-b; R 1354. Аналогичное письмо было отправлено в 1500 году «Диодарио [то есть местному правителю] Сирии» (CA 393v/145v-b, R 1336).

# 361

Anon., Il Manganello, Cvr; Pedretti 2001, 49–50.

# 362

I2 139r; Antonio Pucci, Reina d'Oriente (Bologna, 1862), 81. На обороте листа (I2 139v) находим литературную загадку: «Delle taccole e stomelli», что означает одновременно «галки и скворцы» и «трюки и сатирические стихи».

RL I2692r, v. Cм. Marinoni 1954, 1960.

RL 12693–6, 12699; CA 207v, 76v-a; Fors I 41r, 2 63r.

# 365

CA 1033r/370r-a. Пророчества были созданы позднее, преимущественно в 1497–1500 гг. Всего существует около 175 пророчеств. Большая их часть записана на двух листах из Атлантического кодекса (CA 1033/370a, 393/145a) и в I2 63–67.

Все из СА 1033 г/370г-а.

# 367

I263v, 65r, Fors I1 9v, CA 393r/145r-a.

Большинство басен было написано в начале 90-х годов XV века. Те, что находятся на листах CA 323/117b и 327/119a, связаны с короткими эссе «Proemi» (то есть «Предисловия»), которые находятся на тех же листах и датируются примерно 1490 годом. Те, что находятся на листах CA 188/67b («Муравей и просяное зерно», «Паук в винограде», «Осел, который уснул», «Орел и сова» и т. д.), расположены на листе, ранее относившемся к CA 207/76a, датируемом 23 апреля 1490 года. Несколько басен мы находим в Парижской книжке MS H, относящейся к 1493–1494 годам.

# 369

CA 187r/67r-a, 188r/67r-b, 207r/76r-a.

CA 188v/67v-b (первые два); CA 327r/119r-a (также находятся на порванном листе CA 994v/358v-a, вместе с заголовком «Risposta faceta» – «Остроумная реорта»); Triv IV.

Beltrami 1919, docs. 31–33.

B 27r; Richter 1939, plate C 5.

# 373

CA 730r/270r-c, R 1347A. Также у Антонио Аверлино (известного как Филарете): «Я покажу тебе, что дома подобны живым людям, и… они болеют и умирают, и часто их можно исцелить с помощью хорошего доктора» (Трактат об архитектуре, книга 1, 15). Медицинские аналогии мы находим в стандартных текстах, например, у Галена в книге «De constitutione artis medicae».

Модель Леонардо была возвращена в мае 1490 года, чтобы он мог ее починить, но она его более не интересовала. В 1494 году (Beltrami 1919, doc. 54) собор потребовал, чтобы он вернул полученные 12 лир. Кроме Леонардо этим проектом занимался инженер герцога Пьетро да Горгонцола, флорентийский архитектор Лука Фанчелли и Франческо ди Джорджо Мартини. Браманте писал о представленных моделях («Opinio supra domicilium seu templum magnum»). Исторические архивы Ломбардии 5 (1878), 547.

BN 2037 5v (с рисунками), B 17v, 22r, 25v, 39v, 56v и т. д.; Richter 1939, plates 89–93. Аналогичный храм из CA 717r/265v-a, с. 1487, напоминает апсиду флорентийского собора.

Alberti, De re aedificatoria, Bk 9, ch. 6. О «прогрессии тета» и теории «несоразмерных пропорций» эпохи Ренессанса см. PC 2.34. Браманте «находился под сильным влиянием предложения Леонардо» (Кемп 1989, 206). Темпьетто (малый храм) Святого Петра в Монторио (Рим, 1502) во многом напоминает рисунки Леонардо из Парижской книжки MS B.

## 377

CA 111 lv/399v-b, c. 1490–1493. Также Ma I llv, c. 1497: «оси внутри осей, как в Кьяравалле».

# 378

B llv-12r. Педретти приводит палеографические доказательства того, что рисунки были сделаны весной 1489 года или ранее. Книжка MS B, в которой они находятся, написана тремя разными почерками. Последнее изменение почерка во многом напоминает почерк листа RL 19059, датированного 2 апреля 1489 года. Договор на поставку Леонардо камня для постройки павильона датирован 28 марта 1490 года (G. Calvi, RV 14, 344–345).

## 379

Утерянный лист (B 3): A. Houssaye, Histoire de Léonard de Vinci (Paris, 1869), 84. Записи по водоснабжению: I 28v, 34r («для нагревания воды в печи герцогини»). См.: Beltrami 1894, ch. 12.

Lubkin 1999, 122.

# 381

О Чечилии и ее семье см.: DBI; Rzepinska 1990; F. Calvi, Famiglie notabili Milanesi (Milan, 1874), vol. 3.

P. Ghinzoni, «Lettera inedita di Bernardo Bellincioni», Archivio storico Lombardo 16 (1889), 417f.

# 383

Сонет, «Sopra il retracto de Madona Cicilia qual fece maestro Leonardo», in Rime (Milan, 1493), C 6v-C 7r.

CU 13v, McM 33. История может быть вымышленной. Леонардо также утверждает, что картина может напугать собаку и заставить ее лаять и что он сам был тому свидетелем (CU 5v, McM 31), но в действительности собаки не способны воспринимать нарисованные предметы как реальные. Другой вымысел связан с тем, что Леонардо обращается к Чечилии так: «Великолепная Чечилия, возлюбленнейшая богиня». Эти слова появляются на листе, датированном 1515 годом (CA 816r/297v-a), и написаны они не рукой Леонардо.

H 12r. На этом же листе находится и другой вариант, озаглавленный «Умеренность сдерживает все грехи».

Беллинчьони, «Rime», сонет 12.8; C. Pedretti, «La Dama con l'Ermellino come allegoria politica», in S. Ghilardo and F. Barcia, eds., Studi politici in onore di Luigi Firpo (Milan, 1990), 1641F. На небольшом круглом рисунке (диаметр 9 см) изображен мрачный охотник, собирающийся убить горностая (музей Фитцвильяма, Кембридж; Zollner 1003, no. 401). Этот рисунок, несомненно, связан с горностаями в фольклоре и с Лодовико Сфорца. Горностай был также символом Анны Бретонской, жены Карла VIII, и герцогов Урбинских. Считается, что рыцарь, изображенный Карпаччо (коллекция Тиссена, Лугарно), – это Франческо Мариа делла Ровере, герцог Урбинский.

# 387

Письмо Аристотеля Фиораванти Галеаццо Мария Сфорца, 1476 (M. Gualandi, Aristotele Fioravanti, meccanico edingegnere (Bologna, 1870), 10).

# 388

Письма (Beltrami 1919, doc. 51) впервые были опубликованы А. Луцио. Archivio storico dell’arte i (1888), 45, 181.

# 389

Amoretti 1804, 155–158; также Rzepinska 1990. Мой рассказ об истории картины основывался на этих материалах.

## 390

Письмо Пьетро Новеллары к Изабелле д’Эсте, 3 апреля 1501 г. (см. примечания к части VI, сноска 20). О миланской студии Леонардо см.: Marani 1998, Shell 1995.

# 391

BN 2038 25r (ранее MS A).

# 392

О Больтраффио см.: DBI; Fiorio 1998; M. Davies, The Earlier Italian Schools, National Gallery catalogue (London, 1961). О Марко д'Оджионо см.: GDA; Shell 1998b; D. Sedoni, Marco d'Oggiono (Rome, 1989).

# 393

G. Casio, Cronica (Bologna, 152.5), in Pedretti 1998a, 2.7. В эпитафии Больтраффио (ум. 1516) Касио называет его портретистом, который «пером и кистью делал человека более прекрасным, чем создала его природа».

# 394

C 15v.

Интересно, что прототипами явились более ранние флорентийские картины. «Святой Себастьян» Франческо во многом напоминает Иоанна Крестителя Леонардо (RL 12572). Поза Крестителя Франческо перекликается со «Святым Иеронимом» Леонардо.

J. Shell and G. Sironi, «Some documents for Francesco Galli «dictus Neapolus», RV 23 (1989), 155–166.

# 397

H 106v.

# 398

CA 886r/315v-a (R 1344). Также CA 914r/335v-a (R 1345) со сходными фрагментами той же даты в записи о «двух мастерах, работавших для меня в течение двух лет».

# 399

Галеаццо (появился в марте 1494-го): H 41r. Остальные: CA 189r/68r-a, 713r/264r-b, оба 1497. Возможно, состав студии был расширен в связи с работой над «Тайной вечерей».

Lomazzo 1973, 87.

# 401

О «Музыканте» (масло и темпера, 45 × 31 см) см.: Ottino della Chiesa 1967, no. 25; Marani 2000a, 160–166.

# 402

RL 19115r. О Гаффурио см.: DBI; C. Sartori, «Franchino Gaffurio», Storia di Milano (Milan, 1961), 9.740–748.

# 403

Marani 2000a, 165. Возможно, что на картине изображен французский певец Жоскен де Пре, часто выступавший в миланском соборе, или лютнист Франческо да Милано.

# 404

Неизвестный придворный поэт воспел портрет Лукреции работы Леонардо в трех латинских эпиграммах (CA 456v/167v-c, R 1560). Первая гласит: «Винчи мог показать ее душу, поскольку он нарисовал все остальное. Но он этого не сделал, и портрет стал еще прекраснее, потому что душа ее принадлежит ее возлюбленному Мавру». «Belle Ferronnière» (масло на дереве, 62 × 44 см) вполне может быть портретом «ломбардской дамы», который Антонио де Беатис видел в Блуа в 1517 году. Именно эта картина названа «дамой из Мантуи работы Леонардо» в каталоге французской королевской коллекции, составленном в 1647 году. Недавно было установлено, что «Ferronniere» и портрет Чечилии были написаны на досках одного и того же орехового дерева. В таком случае первая картина должна быть написана примерно в 1488–1490 годах, и тогда на ней вряд ли может быть изображена Лукреция. См.: B. Fabjan and P. Marani, eds., La Dama con l'ermellino (exhibition catalogue, Rome, 1998). Однако проведенный ранее технический анализ показывал, что луврская картина написана на дубовой доске (Ottino della Chiesa 1967, no. 28).

Кларк утверждает, что «Мадонна Литта» была той самой «почти законченной» Мадонной в профиль, которую Леонардо упоминал в списке 1482 года (см. примечания к части III, сноска 4). Однако это утверждение оспаривает Дэвид А. Браун. Браун считает три подготовительных рисунка для картины работой миланских учеников. На одном изображено лицо Мадонны в профиль (Метрополитен-музей, Нью-Йорк). Этот рисунок явно уступает этюду самого Леонардо, хранящемуся в Лувре. На этом этюде мы видим Мадонну точно такой же, как и на законченной картине. Кроме того, луврский этюд был написан в Милане, а не во Флоренции, как предполагал Кларк. Браун считает, что Мадонна изображена в чисто ломбардской традиции кормящей младенца грудью (вспомните картины Фоппы и Бергоньоне). См.: Brown 1990. Беренсон делает едкие замечания в адрес подражателей Леонардо: North Italian Painting of the Renaissance (London, 1907), 114.

# 406

Некоторые исследователи считают, что на портрете изображен Франческо Арчинто. Картина подписана монограммой «APMP» – то есть «Ambrosius Predis Mediolanus fecit».

R. Wittkower, «Inigo Jones: Puritanissimo fiero», Burlington Magazine 90 (1948), 50–51. Джонс одним из первых стал писать о Леонардо в Англии. Я считаю, что первое упоминание о Леонардо мы находим в переводе «Неистового Роланда» Ариосто, сделанном в 1591 году сэром Джоном Харрингтоном. Однако это всего лишь упоминание имени («Леонард») в ряду итальянских художников. Оригинал (песнь 33, стих 2) впервые появился в издании «Неистового Роланда» 1532 года. Более развернутые упоминания о Леонардо мы встречаем в переводе «Трактата» Ломаццо, сделанном Ричардом Хайдоком, «студентом-медиком» из Оксфорда. Этот перевод был опубликован в 1598 году.

J. Shell and G. Sironi, «Giovanni Antonio Boltraffio and Marco d'Oggiono: La resurrezione di Cristo», RV 23 (1989), 119–154.

# 409

За «Мадонну в скалах» художники должны были получить 800 лир, то есть около 200 дукатов.

# 410

Colluccio Salutati, Tractatus de nobilitate legum et medicinae (c. 1399), in White 2000, 50. Запись об анатомии: CA 671l/247v-b.

# 411

RL 19021v.

# 412

Гравюра Антонио дель Поллайоло «В битве» использовалась как образец того, как следует изображать мышцы, см.: Mayor 1984, 50.

# 413

RL 19059v, 19037v. На последнем листе находится запись, озаглавленная «Порядок книги». На обоих листах имеются добавления, сделанные двадцатью годами позже, когда Леонардо вернулся к анатомии с удвоенным энтузиазмом. Большая часть анатомических листов, хранящихся в Виндзорской коллекции, относится к 1507–1515 годам. Существует еще один ранний лист, на котором показана человеческая фигура в полный рост и система артерий (RL 12597r). Тогда Леонардо намеревался «описать, как тела состоят из вен». «Gydone», упоминаемый в списке книг из Атлантического кодекса (1492), – это, скорее всего, руководство по хирургии «Cyrurgia» Гвидо да Каулайко – очень полезная книга для человека, изучающего анатомию.

RL 19057 r (с рисунками), 19058r-v, 19059r. На более позднем эскизе (RL 12603) изображены ткани черепа («волосы, кожа, мускулистое мясо, надчерепная оболочка, возникающая из твердой мозговой оболочки, череп, то есть кость, твердая мозговая оболочка, мягкая мозговая оболочка, мозг») и для сравнения разрезанная луковица.

# 415

RL 12603. Теория, модернизированная Леонардо, содержится в книге Аристотеля «De anima».

# 416

RL 12613v.

# 417

Многие листы из Виндзорской коллекции (RL 11601, 12606–7, 19132–5 19134–40 и т. д.) собраны и элегантно проанализированы Клейтоном. См. также: Biblioteca Reale, Turin, inv. no. 15574DC, and Accademia, Venice, inv. no. 236r, v (Zollner 2003, 226, 229–230).

Accademia, Venice, inv. no. 228.

# 419

Villata 1999, no. 44.

# 420

Ответ Лоренцо, датированный 8 августа 1489 года, см.: L. Fuscoand and G. Corti, «Lorenzo de' Medici on the Sforza monument», ALV 10 (1997), 35.

# 421

С 15v. Платежи от Станги: В 4r.

# 422

RL 12318r, с. 1479; интересно сравнить стиль рисунка с более тщательно проработанным анализом пропорций монумента Сфорца, сделанным на голубой бумаге (RL 12319r).

# 423

RL 12358; Clark and Pedretti 1968, 1.41.

RL 12357. Поверженного врага мы видим на эскизе Поллайоло для монумента, хранящемся в Мюнхене.

# 425

CA 399r/147r-b. Рисунок коня, идущего рысью, позже был вырезан из листа и теперь хранится в Виндзорской коллекции (RL 12345).

RL 12319 (R 716), «il ginetto grosso di Messer Galeazzo»; RL 12294 (R 717)«Siciliano [Сицилианец] di Messer Galeazzo».

# 427

Письмо Пьетро Аретино к Вазари, 7 июня 1536 года. Опубликовано в Lettere (Venice, 1538), 101v; PC 2.11.

Noyes 1908, 254.

# 429

Fors 3 49v, R 1512. На репродукции трудно рассмотреть наземный план среди ребусов (RL 12692), поскольку чернилами была обведена только его часть. План в том же масштабе повторен на листе CA 2i7r/8or-a.

Baldassare Taccone, Coronazione e sposalitio de la serenissima regina Maria Bianca (Milan, 1493), 99.

# 431

Matteo Bandello, Novelle (Lucca, 1554), 1.58, in Opere, ed. F. Flora (Milan, 1996), 1.646–7.

CA 10006v/361v-b; PC 2.221.

# 433

Girolamo Cardano (Jerome Cardan), De subtilitate libri xxi (Basle, 1611), 816.

Leic 9v, R 989.

# 435

W 137v, c. 1493–1494.

# 436

CA 207r/76r-a, R 1143; CU 20v, McM 51 (фрагмент, связанный со сравнением живописи с другими искусствами).

# 437

О празднествах см.: Malaguzzi-Valeri 1913–1923, 1.530; E. Solmi, Archivio storico Lombardo 31 (1904); Lopez 1982, 58–65. Супруги поженились в 1488 году, но прибытие Изабеллы в Ломбардию было омрачено ссорой между секретарем Мавра, Стефано да Кремоной, и секретарем короля Неаполя, Джованни Понтано (см. раздраженный сонет Беллинчьони «Contra il Pontano»), и смертью ее матери. Леонардо мог принимать участие в увеселениях в Тортоне в январе 1489 года, когда устраивались многочисленные мистерии: Орфей, играющий на лире в окружении «группы прелестных мальчиков» (*stuolo di amorini)*, сильно напоминает театральные творения самого мастера. Возможно, именно здесь Аталанте Мильиоротти впервые выступил в роли, которой он блеснул год спустя перед Изабеллой д'Эсте. Еще одним развлечением был большой «автомат» в виде солдата верхом на лошади, установленный на площади. У наездника было черное лицо и белая туника. Он символизировал Мавра в горностаевой мантии, подаренной ему дедом Изабеллы, королем Неаполя. Этот «автомат» (внутри лошади находился человек, который и приводил механизм в движение) мог быть предварительным вариантом коня Сфорца. Трудно представить, чтобы это мог сделать кто-то, кроме Леонардо, но не сохранилось никаких доказательств того, что это была его работа.

Bellincioni, Rime, 149v; Beltrami 1919, doc. 41.

# 439

Biblioteca Estense, Modena, Cod. Ital. 5213; Villata 1999, no. 49.

# 440

B 4r, AT 227r.

Castiglione 1967, 66.

# 442

C 15v.

# 443

Tristano Calco, Nuptiae Mediolanensium et Estensium principum (Milan, 1634), 94–95; G. Calvi, Archivio storico Lombardo 43 (1916), 479ff; Vecce 1998, 132–134. Образ «uorno selvatico» связан с изображением коренных американцев в книге Америго Веспуччи *«De novo mondo»* (Florence, 1505). От слова *«selvatico»* (буквально «лесной обитатель») произошло слово *«savage»* (елизаветинское слово *«salvage»* является переходным, его использует Калибан в «Буре» Шекспира). Будущий покровитель Леонардо, Шарль д'Амбуаз, имел «герб, изображающий дикаря с дубинкой в руке». На гербе был девиз: *«Mitem animum agresti sub tegmine servo»* – «Под грубой внешностью нежная душа» (Clark and Pedretti 1968, 1.116).

# 444

CU 5r, 6v, McM 35, 24. Cf. RL 12371, дьявол с рогами и отвисшим зобом (с. 1508).

# 445

RL 12585r; Winternitz 1974, 129. Попхэм (1946, 60) отмечает сходство, возможно случайное, с рисунком Дюрера, где изображен человек, играющий на волынке и сидящий верхом на лошади (Музей Виктории и Альберта, Лондон).

RL 12367.

# 447

RL 12492. Еще о гротескных рисунках см.: Clayton 2002, 73–99; cf. Clark and Pedretti 1968, vol. 1, app. B; Gombrich 1954. О гравюрах Холлара см.: R. Pennington, A Descriptive Catalogue of the Etched Work of Wenceslaus Hollar (Cambridge, 1982), где «дама» (названная «Королевой Туниса») проходит под номером 1603.

# 448

RL 12495. Две фигуры появляются на картине «Мученичество святого Иоанна Евангелиста» Массuса (Koninklijk, Antwerp), с. 1508–1511, и три из них в Grotesque Betrothal (Сан-Паулу), упоминаемом в следующем параграфе.

# 449

Richter 1939, 2.260. Фрагментарный и частично нечитаемый текст на обороте рисунка (R 1355, в дальнейшем расшифрованный в PC 2.309) может содержать ключ к рисунку Леонардо: «Если есть человек, который благороден и добр, другие будут относиться к нему плохо, как ко мне… Я хорошо знал этого человека, против моей воли: он есть вместилище злодейства и предостережение нам от неблагодарности, смешанной со всевозможными грехами». Страшные лица вокруг старика вполне могут воплощать дурное отношение со стороны окружающих, но текст может и не иметь отношения к рисунку.

Clayton, 2002, 96–99.

# 451

CA 877v/319v-b, R 1534.

Lomazzo, 1584, 106–107; PC 2.259. Giraldi: см. примечания к Вступлению, сноска 7.

# 453

Парижская книжка MS C интересна тем, что кожаный переплет, датируемый 1603 годом, был сделан для книги большего объема. Педретти считает, что отсутствующие листы являлись еще одним трактатом о свете и тени, который Мельци использовал, собирая Урбинский кодекс, под названием «Libro W». Судя по всему, Леонардо позднее (1508) переработал материал записной книжки MS C. Извлечены листы из переплета были в 1609 году или чуть ранее, когда книжка попала в Амвросианскую библиотеку. В ранних каталогах она описывается точно такой же, как сегодня. В 1866 году некий доктор Ортори обнаружил неизвестную рукопись Леонардо, состоящую из 112 страниц и «трактующую о феноменах света, как они связаны с живописью» (Gazzetta di Milano, 30 марта, 1866). Такое описание во многом напоминает «Libro W», но с тех пор о книге более ничего не известно. В конце 50-х годов XX века появились слухи о том, что аналогичный документ был найден в одной из библиотек князей Борромео в Милане. См.: Pedretti 1965, 147–148; Pedretti and Cianchi 1995, 14–15.

# 454

CA 676r/250r-a, Rill. Сходство бумаги и сшивания позволяет предположить, что этот лист когда-то был переплетен в книжку MS C.

# 455

BN 2038 (ex MS A), 14v, 29r.

Triv lllv, R 177.

# 457

CU 208v, 196r, McM 844, 840.

# 458

BN 2038 14v. Также CU 41v, McM 132 и RL 190761.

# 459

CU 49r-v, McM 218.

# 460

Тридцать три украденных листа были приобретены лордом Эшбернхэмом и возвращены им в Париж. Сегодня они составляют BN 2038.

# 461

BN 2038 20v, R 520.

# 462

BN 2038 22v, R 508.

# 463

CU 33v-34r, McM 93. Приведено К. Педретти в «Le macchie di Leonardo» (Lettura Vinciana 54, 17 апреля 2004 г., опубликовано в 2005 г.).

Pacioli 1509, lr; Lomazzo 1584, 158; PC 1.76–82.

# 465

Trattato di architeltura civile e militare (Biblioteca Laurenziana, Codice Ashburnham 361): Книжки MS относятся к 1484 г. или более раннему периоду, но пометки Леонардо на полях и рисунки, скорее всего, датируются 1504 годом (Vezzosi 1997, 96–97). О влиянии Франческо на технические рисунки Леонардо см.: Zwijnenberg 1999.

## 466

Beltrami 1919, docs. 48–50. Рихтер считает, что наземный план, озаглавленный как «sagrestia» (B 52r), является проектом сакристий собора в Павии, которые были построены в 1492 году. См.: Richter 1970, 2.41, 80.

# 467

В 66г.

B 58r, R 1023 (дымоходы), R 1506 (Вителло); CA 609 г/225r-a. Книга Вителло по оптике, упоминаемая Пачьоли, и «перспектива Вителлеоне», о которой пишет Ломаццо, может быть одним и тем же трактатом (PC 2.187).

# 469

C 15v.

О Салаи см.: DBI, s. v. Caprotti; Shell and Sironi 1992. В рентном соглашении между Леонардо и отцом Салаи (июль 1501-го, Villata 1999, no. 153) его называют «Пьетро ди Мессер Джованни да Опперно», то есть подчеркивают высокий статус деда.

# 471

Первое упоминание о Салаи: H2 16v. Прозвище может иметь двойной смысл: глагол salare (солить, приправлять специями) имеет значение «увиливать, уклоняться». Подобное прозвище вполне подошло бы ленивому ученику. В документе 1510 года (Shell and Sironi 1992, doc. 26) говорится о «Джованни Джакомо, известном как Салибени». Несуществующий «Андреа Салаино» – одна из фигур, присутствующих на памятнике Леонардо, установленном в XIX веке на Пьяцца делла Скала в Милане.

# 472

RL I2276v, 12432r.

# 473

Лувр, отдел графических искусств 2251; Bambach 2003, fig. 203. Два профиля Салаи мы находим на анатомических листах RL 19093r и Kunsthalle, Hamburg (Pedretti 2001, 63).

«Расходы Салаино»: L 94r. Розовые чулки: Ar 229v. Приданое сестры: F, внутренняя сторона обложки.

## 475

Салаи впервые упоминается в документе, связанном с собственностью, 6 марта 1510 года (Shell and Simon 1992, doc. 26). Он сдал дом в аренду некоему Антонио Меда в сентябре 1513-го (там же, doc. 27) – возможно, по поручению Леонардо, хотя об этом ни в одном документе не говорится.

# 476

CA 663v/234v-a, c. 1508.

# 477

Короткий меморандум в Leic 26v – «parla co genovese del mare» («поговорить о море с человеком из Генуи») – может быть связан с Колумбом, который действительно родился в Генуе, но к моменту написания этой строки был уже мертв (ум. 1506). Леонардо мог быть знаком с флорентийским мореплавателем Америго ди Веспуччи, в честь которого материк, открытый Колумбом, и получил свое название. У Вазари имелся набросок углем, сделанный Леонардо и изображавший Америго «очень милым стариком!». Если это действительно так, рисунок должен был быть сделан в 1505 году или ранее (после этого Веспуччи постоянно жил в Испании, где и умер в 1512 году). На рисунке он мог быть изображен в возрасте пятидесяти лет. Вполне возможно, что на рисунке изображен дед мореплавателя, которого тоже звали Америго (ум. 1471). «Веспуччио» упоминается в списке, составленном в 1503 году (Ar 132v, R 1452). Возможно, это секретарь Макиавелли Агостино ди Веспуччи.

Горы: RL 12410, 12413–14, сравни с фотографиями Гринье в Conato 1986, 119–204. Буря над городом: RL 12409. Изображение дождей: CU 25r, McM 55.

# 479

Написано на обоих сторонах листа CA 573b/214e (R 1031–2).

Фотографии в Conato 1986, 201.

# 481

Там же, 206.

Leic 11 v, R 1029.

# 483

Голова медведя: частная коллекция (ранее в коллекции Колвилла). Медвежья поступь: Метрополитен-музей, Нью-Йорк, 1975. 1.369 (Zollner 2003, nos. 158–159). На последнем листе сохранился рисунок беременной женщины.

RL 12372–5, Clark and Pedretti 1968, 1.52.

# 485

Leic 4r; A. Recalcati, ’Le Prealpi Lombarde ritratte da Leonardo’ (ALV 10, 1997, 125–31). Гора Бо (высота около 2600 м), расположенная к юго-западу от горы Роза, подходит лингвистически, но совершенно не соответствует топографическому описанию Леонардо.

Paracelsus (i. e. Theophrastus Bombastus von Hohenheim), Sieben defensiones, ch. 4, in Opera, ed. Johann Huser (Strasbourg, 1603), 1.159.

# 487

Обнаружение Мадридских кодексов: New York Times, 14, 15, 17 (etc.) февраль 1967 г.; Red 1968. Мадридские книжки могли быть среди бумаг Леонардо, привезенных в Испанию Помпео Леони и доставшихся в 1608 году в наследство его племяннику, Полидоро Кальки. Возможно, они были «двумя книгами, нарисованными и написанными рукой великого Леонарда Винчи, человека великой просвещенности и любознательности», которые видел Винченцо Кардуко в библиотеке Хуана де Эспина в начале 20-х годов XVII в. Эспина «ни за какие деньги не соглашался продать эти книги принцу Уэльскому [будущему королю Карлу I] … считая лишь себя достойным владеть ими до тех пор, пока король не унаследует их после его смерти» (Red 1968, pt 1, 10). Эспина сдержал свое обещание, несмотря на усилия лорда Арундела «изменить его глупую шутку». После его смерти в 1642 году коллекция по наследству перешла королю Филиппу IV. Кодексы, вероятно, являлись частью наследства. Они были перевезены из Эскориала в Национальную библиотеку перед 1800 годом, а там были включены в каталог, составленный библиотекарем Антонио Гонсалесом. Позднее о них упоминал Таммаро де Маринис, но он заметил, что номера, присвоенные им в каталоге, значатся на других книгах, и прекратил поиски (RV 2 (1906), 89ff.).

# 488

Ma II 157V, 151v.

## 489

О технике «исчезающего воска» эпохи Ренессанса см.: Cole 1983, 124–125. О модификации метода, предложенной Леонардо, см.: CA 976r/352r-c, PC 2.12; Kemp 1981, 205–207.

# 490

RL 12346.

# 491

RL 12349. Этот лист может быть датирован 1492 годом. На нем содержится небольшой текст о неудобстве изучения того, что вас не интересует. Почти дословно этот текст повторяется на листе BN 2038 34r (ранее MS A), датированном 10 июля 1492 года. Механизмы с виндзорского листа напоминают те, что изображены на листе A 62r, где нарисованы также две конских головы с пропорциями.

# 492

Ма II 140r (с рисунками).

## 493

Vasari 1878–85, 4.276; Vecce 1998, 138–139. Проект дворца Мавра работы Сангалло хранится в Ватикане, Codex Barberiniano Latino 4424, 15v.

# 494

Высоту в 12 локтей (Ma II 151v) подтверждает Лука Пачьоли (Divina proportione, предисловие); см.: R. Cianchi, RV 20 (1964), 2.77–97, где приводится другая современная статистика и оценки. В 1977 году американский пилот и коллекционер Чарльз Дент загорелся идеей воссоздать коня по записям и рисункам Леонардо. Статую (7 м высотой, 13 тонн весом) изготовила Нина Акуму. Она была представлена на скачках в Сан-Сиро в Милане в 1999 г. (Neil Ascherson, Observer, 25 июля 1999 г.). Уменьшенная копия статуи установлена на главной площади Винчи. Скульптура обошлась в 6 миллионов долларов.

# 495

Taccone: см. примечания к части IV, сноска 120. Lancino Curzio, Epigrammaton et sylvarum libri (Milan, 1521), l-7r, 49r. Часто говорят, что конь был выставлен на площади перед замком, но Беатриче Сфорца в письме к своей сестре, Изабелле д'Эсте, от 29 декабря 1493 года пишет о конной статуе Франческо Сфорца, установленной под триумфальной аркой в соборе (Archivio di Stato, Mantua, Vigevano E 49/2; Vecce 1998, 145).

# 496

Ma II 151v.

## 497

Трактат о «механических элементах» упоминается в записи от 1502 года, где говорится о требуемых размерах колес для повозки, «как я уже показал в пятой [главе] Элементов» (L 72r), и на более поздних листах RL 19009r, с. 1510, and CA 10r/2r-a, с. 1515. «Книга о физике» – это утраченный труд, созданный одновременно с Fors 22, с. 1495–1497, где говорилось о физике (или *«de ponderibus»* – «науке о тяжести»), гравитации, столкновении и т. д. См.: Pedretti 1995, 35.

# 498

Mai 12v.

## 499

Ma I 100v; Reti 1968, pt 1, 16–17: формула, предложенная Леонардо, это «твердое соединение олова и меди (SnCu,) заключенное в мягком сплаве олова и меди».

# 500

Ma I 4r, 16r, Fors 22, 65r, v; Rosheim 2001.

# 501

CA 812r/296v-a. Repubblica, 24 апреля 2004 г.: реконструкция состояла из выставочной модели (170 × 150 cm), рабочей модели (50 × 60 cm) и интерактивного цифрового проекта (http://www.imss.fi.it). О часах Верроккьо см.: Вазари 1987, 1240: «Мальчик на часах на новом рынке, чьи руки устроены на шарнирах таким образом, что, поднимая их, он отбивает часы молотком, который держит в руке, – вещь, которая в те времена считалась очень красивой и хитроумной».

Rosheim 2001, 23.

# 503

Lomazzo 1973, 1.299, 2.96.

# 504

Прибытие Катерины: Fors 3 88r. Выплаты ей (дважды по 10 сольди), 29 января 1494 г.: H3 64v. Расходы на погребение: Fors 2 64v.

# 505

Freud 2001, 75–6. См. также Eissler 1962, app. C; Fumagalli 1952, 56. Список имен на листе Fors 3 88v (то есть на обороте листа с сообщением о прибытии Катерины) гласит: «Антонио, Бартоломео, Лючия, Пьеро, Лионардо». Векке истолковывает его как перечисление имен деда и бабки Леонардо (Антонио и Лючия) и отца художника (Пьеро): это своего рода генеалогическое древо, составленное под влиянием приезда матери (Vecce 1998, 142). Но Бартоломео не может быть сводным братом Леонардо, как предполагает Векке: он родился только в 1497 году. Фрагментарная запись (CA 195r/7lr-a, PC 2.310)«*essapimi dire sella chaterina vuole fare*» («и дай мне знать, если Ла Катерина захочет сделать это») также может быть связана с матерью художника, но она относится к более раннему времени, то есть к 1480 году.

Fors 3 14r, 17v, 20v, 43v, 44v, 47v.

# 507

H 16v, 33v.

# 508

H 40r. О политическом смысле этих гербов см.: Solmi 1912, Red 1959. Набросок головы чернокожего мальчика (H 103v) – намек на Мавра. Сохранились описания (PC 2.214) аллегорических росписей в замке Сфорца, где изображен черный слуга (Лодовико), очищающий платье дамы (Италии).

# 509

H 130v.

# 510

Заголовок (H 288v) отделен от рисунка (Музей Бонна, Байонна, 656; Popham 1946, no. 109b), но, несомненно, с ним связан.

# 511

I1 38v; также рисунок RL 12497. Леонардо представляет Бедность словом «ancora» в повествовательном значении «затем» («Затем устрашающая фигура Бедности появляется…» и т. д.), что говорит о планах драматического представления, а не художественного изображения.

# 512

CA 866r/315v-a. О Баскапе: PC 2.296. Беллинчьони адресует ему сонет с просьбой получить у Мавра разрешение опубликовать его стихотворения (R 1344n).

# 513

H 31v.

# 514

H 105r.

Noyes 1908, 173–5.

Vecce 1998,149–51; M. Sanudo, La spedizione di Carlo VIII (Venice, 1873), 118–19.

# 517

CA 914r/335v-a.

Банделло: см. примечания к части IV, сноска 121.

# 519

В письме к приору Винченцо Банделло от 4 декабря 1497 г. (Archivio storico Lombardo 1 (1874), 33–4) Лодовико перечисляет все, что он заказал и оплатил для церкви делле Грацие (кафедра, сакристия, дормитории и т. д.). «Картины», которые он упоминает, по-видимому, являются исключительно работами Леонардо. Фреска Монторфано была заказана самим приором. Помимо «Тайной вечери» Леонардо написал для делле Грацие две несохранившиеся картины: «Христос Спаситель» над вратами между монастырем и церковью и «Успение Богоматери» в люнете над главным входом в церковь. «Успение» было уничтожено во время расширения главного входа в 1603 году. От «Христа Спасителя» осталась, по-видимому, только «Голова Христа», хранящаяся ныне в миланской галерее Брера. Возможно, эта картина была написана Леонардо, а впоследствии дописана и исправлена другими художниками. Небольшие портреты Лодовико, Беатриче и их детей в углах фрески Монторфано, сегодня почти неразличимые, также были написаны Леонардо.

# 520

RL 12542. Геометрические записи и рисунки в нижней части листа могут быть связаны с книгой Луки Пачьоли «Summa arithmetica» (Венеция, 1494). Экземпляр этой книги имелся в библиотеке Леонардо. В таком случае дата публикации (10 ноября 1494 года) может считаться приблизительной датой окончания композиционного эскиза.

# 521

Accademia, Venice, no. 2.54; Popham 1946, no. 162. Ретушь была выполнена кем-то другим, но рисунок и почерк, несомненно, принадлежат самому Леонардо.

# 522

Лувр, отдел рисунков 2022 (Zollner 2.003, no. 130).

# 523

Иуда: RL 12547 г (с рисунком). Петр: Albertina, Vienna, inv. no. 17614. Святой Иаков: RL 12552 г (с рисунком). Святой Филипп: RL 12551r. Руки: RL 12543r. Рукав: RL 12546r.

# 524

Fors 21 6r, Fors 3 lv; Fors 21 3r, v. «Кристофоро Кастильоне» появляется в миланском документе 1486 года (Calvi 1925, 59); он мог иметь отношение к писателю Бальдассаре Кастильоне, жившему в Милане в 90-х годах XV века. Рихтер переводит фразу «Giovan conte», как «граф Джованни», но Леонардо написал это так, что можно истолковать ее иначе: человек, находящийся «с» (то есть на службе) кардиналом. Из-за чего я полагаю, что Конте – это фамилия, а не титул. Записи Луиджи Арагонского: Beads 1979, 182.

# 525

Fors 2 lv-2r; Clark 1988, 152.

Об исключительной оригинальности Леонардовой трактовки «Тайной вечери» см.: Kemp 1981, 189ff.; Laurenza 1999; Steinberg 1973, 2002. О ранних критиках см. монографию Джузеппе Босси «Il Cenacolo» (Milan, 1810) и книгу Гете «Abendmahl von Leonardo da Vinci», в Kunst und Altertum (1818). Макс Мармор (ALV 5 (1992), 114–16) приводит перевод первого эссе о картине, написанного Якобом Буркхардтом и опубликованного в книге «Der Wanderer in der Schweiz» 5 («Bilder aus Italien»), 1839.

Marani 2000a, 13–14.

# 528

Pacioli 1509, Предисловие.

# 529

О Джирарди, см. примечания к Вступлению, сноска 7.

Техническая датировка содержится в Barcelon and Marani 2001, 408ff.

# 531

CA 189r/68r-a (написано справа налево), CA 713r/264r-b. Имя повторяется и в I 53v, «Бенедетто 17 октября». Эта запись, несомненно, была сделана одновременно со списком покупок, датированным 17 октября 1497 года и находящимся несколькими страницами ранее (I 49v). Однако эта запись могла означать и окончание первого года ученичества Бенедетто.

Barcelon and Marani 2001, 413–414.

# 533

Beltrami 1919, doc. 70; PC 2.296.

CA 866r/315v-a, R 1344.

G. Bugatti, Historia universale (Venice, 1570) 6.689.

Vecce 1998, 165.

Vasari 1987, 1.215.

# 538

Работа над окном: Ottino della Chiesa 1967, 96; Запись сохранилась в транскрипции XVIII века. Приказ Лодовико казначею Станга: ASM Registro Ducale, s. n., carta 16.

Beads 1979,182; Vasari 1878–8 5,5.424; Barcelon and Marani 2001, 21–35.

Clark 1988, 147. Кемп отмечает, что вскрывшиеся в процессе последних реставраций детали «подтверждают мнение Кларка о том, что расположение голов было изменено в процессе ранних реставраций» (там же, Вступление 31). При жизни Леонардо было сделано несколько копий. Самые ранние – это картины маслом Брамантино (1503) и Марка д'Оджионо (1506). Обе картины утрачены, но более поздняя копия работы Марко (1520) ныне хранится в галерее Брера. Две фрески Антонио да Джессате (1506) и Андреа Соларио (ранее 1514) были уничтожены при бомбардировке союзников в 1943 году. Великолепная копия Джампетрино (1515–1520), ранее находившаяся в Чертозе, Павия, ныне находится в коллекции Королевской академии, в колледже Магдален, Оксфорд.

Barcelon and Marani 2001, 328.

# 542

Приобретение книги Пачьоли: CA 228r/104r-a. О влиянии Пачьоли: Marinoni 1982.

# 543

Pacioli 1509, 28v. Издания 1498 года хранятся в Милане (Biblioteca Ambrosiana, MS A170 sup.) и в Женеве (Bib. Publique et Universitaire, MS Langues Etrangeres 210); иллюстрации из Амвросианского кодекса приводятся в книге Vezzosi 1997, 81.

# 544

RL 19084r: «Тот, кто не знает высшей определенности математики, погрязает в незнании». Также C 96v.

# 545

CA 331r/120r-d. Геометрия книги Пачьоли опирается на Эвклидовы «Элементы», хотя имеются также заимствования из Боэция, Сакробоско, Леонардо Фибоначчи (Леонардо да Пиза) и из работы старого учителя Пачьоли, Пьеро делла Франческа. Первое европейское издание «Элементов», перевод с арабского на латынь, относится к 1481 году.

# 546

Шесть экземпляров хранится в Амвросианской библиотеке, inv. nos. 09595, 09596A-E. См.: Alberici 1984, 2.1–2.; C. Bambach, ALV4 (1991), 72–98. Копия Дюрера, основывающаяся на 09596D, приводится в книге Pedretti 1992, 25. В письме из Венеции 13 октября 1506 года Дюрер пишет об изучении «искусства тайной перспективы» и о намерении посетить кого-то в Болонье, кто сможет научить его. Возможно, речь идет о Пачьоли, влияние которого на гравюру «Меланхолия I» отрицать невозможно.

# 547

G. Borsieri, Supplimento della nobilita (Milan, 1619), 57–8; PC 2.395.

# 548

CA 61 lr/225r-b (см. также примечания к части I, сноска 40). Lomazzo 1584, 430.

# 549

Noyes 1908, 161–3. Его отношение к Браманте описывается в сонетах Беллинчьони. Рукописная копия поэмы Висконти «Паоло и Дария» (Kupferstichkabinett, Berlin) содержит миниатюры, напоминающие политические гербы Леонардо 1493–1494 годов. Возможно, Висконти – это тот самый «Бисконте», сына которого в 1500 году убили французы, о чем писал Леонардо (L, внутренняя сторона обложки).

Vecce 1998, 173.

# 551

CA 243v/89v-b, 1037v/372v-a, PC 2.236.

# 552

CA 609r/225r-a, Fors 3 37v, Fors 21 43v. «Мессер Фацио», упоминаемый на третьем листе, – это Фацио Кардано, отец математика Джироламо Кардано (или Джерома Кардана).

# 553

Metropolitan Museum of Art, New York, R 705A; Malaguzzi-Valeri 1913–23, 1.534; RV 11 (1920), 226f.

Villata 1999, no. 111. Полезное издание этого редкого памфлета можно найти в Интернете на сайте http://www.liberliber.it с вступительной статьей Розанны Скиппасерколы. О возможных авторах см.: D. Brown, «The Apollo Belvedere at the garden of Guiliano della Rovere», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 49 (1986), 235–7; E. Guidoni, «Ricerche su Giorgione e sulla pittura del Rinascimento» (Rome, 1998). В последней работе поэма датируется 1497 годом и приписывается Брамантино. Посвящение Леонардо написано в форме двух *«sonneti caudate»* (сонетов с «хвостом»). Такая форма часто встречается у Бурчьеллески.

## 555

Об авторстве Амвросио см.: Vecce 1998, 163, 401. О его сравнимой акронимической подписи см. примечания к части IV, сноска 96.

P. Marani, «La pittura a Milano al tempo di Bramante» (Milan, 1995).

# 557

Готтардо Панигарола, канцлер Лодовико с 1481 года, мог быть заказчиком этих фресок, но до 1548 года дом не принадлежал семейству Панигарола (G. Mulazzani, «Bramante pittore», Milan, 1978, 85–86).

Ficino, «Divini Platonis omnia opera» (Basle 1561), 637; Pedretti 1977, n. 12.

# 559

Vincenzo de' Pagave, «Dialogo fra un forestiere ed un pittore» (Milan, Sforza Castle MS C.VI.28), xv-xvi; Pedretti 1977, 123, 129.

# 560

Браманте любил писать портреты философов. Самая ранняя из известных нам его работ – это цикл фресок в Палаццо дель Подеста в Бергамо (1478), где также изображены «сидящие фигуры философов» (GDA). В оценке работ по оформлению дворца в Виджевано (1494) упомянуты «24 философа» (H 124v).

# 561

CU 127r-v, McM 420. Лицо Гераклита перекликается с портретным рисунком (BM 1895–9–15–481), где изображен прищурившийся мужчина с вьющимися волосами. Считается, что рисунок был сделан художником Джованни Агостино да Лоди (ум. 1502). Морщинки вокруг глаз и завитки волос напоминают портрет Браманте. На обоих портретах голова слегка повернута, но в разных направлениях.

Beltrami 1919, doc. 90.

Beltrami 1920; также G. Biscaro, Archivio storico Lombardo 36 (1909).

# 564

Shell and Sironi 1992, doc. 27. Возможно, готовясь покинуть Милан в 1499 году, Леонардо передал свое имущество отцу Салаи, Пьетро. В записи от 29 июля 1501 года, сделанной во Флоренции (Villata 1999, no. 153), Леонардо говорит о том, что получил от него ренту. Однако официально вся собственность была конфискована во время французской оккупации (иначе невозможно объяснить ее возвращение Леонардо французами в 1507 году). В более поздних документах говорится о том, что всей собственностью безраздельно распоряжался Салаи. В своем завещании Леонардо оставил половину земли Салаи, а вторую половину – своему слуге Баттисте де Виланису.

# 565

I 50r, 51r, 58r, 59r, 118v (R 1405–6); L 91r; CA 422r/156r-a. Педретти пишет о том, что к вычислениям следует относиться осторожно: в других местах у Леонардо 1 пертика равна 1862 квадратным локтям. См.: Pedretti 1972, 290–291.

CA 1050v/377v-a; Pedretti 1972, 22, 291–292.

# 567

CA484r/l77v-b, 1079r/389r-b.

Pedretti 1972, 16; Vasari 1987, 1.193 (Жизнеописание Пьеро делла Франческа).

# 569

Салон Ателлани возглавляла жена Карло Ателлани, Барбара, которую Леонардо упоминает по ее девичьей фамилии – Стампа (CA 2r/1r-c).

# 570

I 118r-l 19v.

# 571

На листе CA 426/1583 (Embolden 1987, fig. 27) имеются различные планы, вычисления, расчеты и записи, сделанные рукой клиента (на оборотной стороне) и рукой самого Леонардо (на лицевой стороне). Планы с листа CA 1090r/393r-a (Embolden 1987, fig. 28) могут быть связаны с садами Гвиччарди: центральная дорожка и круглое образование в верхней части – вероятно, пруд или нимфеум.

# 572

B 12v.

Ottino della Chiesa 1967, 99–100.

Kemp 1981, 181–188.

Museo d’Arte Antica, Castello Sforzesco: itinerary, rm VII.

CA 187r/67r-a.

# 577

CA 773r/284r, R 1468. Арриго упоминается также на листе CA 570v/214r-b, c. 1506–8, PC 2.353.

# 578

Ma I 61–150 r.

# 579

CA 289r/104r-b; I 28v, 34r.

B. Corio, «L'historia di Milano» (Venice, 1554), 49v.

# 581

CA 669/247a, R 1379; также G. Calvi, RV 3 (1907).

# 582

CA 628r/230v-c; Vecce 1998, 208.

# 583

Beltrami 1919, doc. 101. Сумма поступила на счет во Флоренции 7 и 15 января 1500 года.

M. Brown, «Lo insaciabile desiderio nostro de cose antique»: new documents for Isabella d'Este's collection of antiquities», in Clough 1976, 324–353. См. также Daniela Pizzagalli, «La Signora del Rinascimento: vita e splendore di Isabella d'Este alia Corte di Mantova» (Milan, 2002); Jardine 1996, 408–416.

Jardine 1996, 410–411.

Archivio del Stato, Mantua, Gonzaga 1439, 55; Beltrami 1919, doc. 103. Отношение картины к рисунку, хранящемуся в Лувре, неизвестно. Рисованный портрет Изабеллы работы Леонардо остался в Мантуе. Год спустя Изабелла выражала надежду на то, что художник пришлет ей «другой эскиз к нашему портрету», поскольку ее муж отдал «тот, который он [Леонардо] оставил здесь» (письмо к фра Пьетро Новеллара, 29 марта 1501 года, см. сноску 20). Этот рисунок может быть тем, что хранится в Лувре, а может и не быть. Из слов Изабеллы можно сделать вывод о том, что существовал по крайней мере еще один эскиз, вероятно изображавший ее в другой позе.

# 587

CA 638dv/234v-c, PC 2.196–8. Решения Сената; Vecce 1998, 191.

# 588

CA 215r/ 79r-c, c. 1515.

# 589

Ar 270v, c. 1517.

# 590

CU 3r, McMi 18.

# 591

Sabba Castiglione, «Ricordi» (Venice, 1555), 51v. Первое издание увидело свет в Болонье в 1546 году. Вазари пишет о том, что глиняный конь был «разбит на куски», когда французы впервые захватили Милан (Vasari 1987, 1.264), но, похоже, модель была цела еще в сентябре 1501 года, когда герцог Феррарский писал в Милан, выясняя возможность ее приобретения (Villata 1999, no. 155).

# 592

Beltrami 1919, doc. 101. На этом счете лежали средства, переведенные Леонардо из Милана в декабре 1499 года. Не сохранилось никаких документов, которые говорили бы о том, что за восемнадцать лет, проведенных в Милане, он приезжал бы во Флоренцию, хотя иногда утверждают, что он возвращался на родину в 1495 году. Это предположение вытекает из замечания Вазари (во втором издании «Жизнеописаний») о том, что строительство зала Большого совета в Палаццо Веккьо «в соответствии с его суждением и советами осуществили Джулиано Сангалло, Симоне Поллайоло, по прозванию Кронака, Микеланджело Буонаротти и Баччо д'Аньоло». Эта работа была начата в 1495 году.

## 593

Письмо Пьетро да Новеллары к Изабелле д'Эсте, 3 апреля 1501 года. См. сноску 20.

## 594

Сер Пьеро впервые упоминается как нотариус сервитов 20 августа 1466 года. (Uzielli 1872, 148; Cecchi 2003, 123–124.)

# 595

Vecce 1998, 199. Об алтарном образе для церкви Аннунциата Вазари пишет в «Жизнеописании Перуджино» (Vasari 1987, 2.98).

См. сноску 20.

# 597

Полагают, что Леонардо начал работу над группой «Мадонна со святой Анной» еще до отъезда из Милана. Попхэм датирует венецианский эскиз и эскиз, хранящийся в Лувре, «примерно 1498–1499» (Popham 1946, 73, 152). Коллекционер XVIII века, фра Себастьяно Реста, утверждает, что Людовик XII заказал Леонардо картон с изображением святой Анны в Милане в 1499 году и что Леонардо «сделал подготовительный эскиз, ныне находящийся в коллекции графов Арконати в Милане» (Lettere pittoriche (Milan, 1759), 3.326; Ottino della Chiesa 1967, 102). Однако полагаться на слова Ресты не стоит: он утверждал также, что ему принадлежал «более завершенный» картон на ту же тему. Однако это была не оригинальная работа Леонардо, как утверждал сам Реста, а копия луврской картины «Мадонна со святой Анной» (или картон к ней) из коллекции Эштерхази в Будапеште. Сонет болонского поэта Джироламо Касио, покровителя помощника Леонардо Больтраффио, также датирует композицию более ранним периодом. Сонет озаглавлен «К святой Анне, которую Л. Винчи написал обнимающей М[адонну], не позволяющую сыну тянуться к ягненку». Больтраффио был у Касио в Болонье в 1500 году, и Леонардо мог навестить его по пути из Венеции во Флоренцию в апреле того же года. Однако нет никаких свидетельств того, что сонет был написан в это время. В заголовке говорится, что Леонардо «написал *(dipinse)*» святую Анну. Судя по всему, речь идет о луврской картине, по-видимому написанной в Милане в 1509–1511 годах. Недатированное стихотворение было впервые опубликовано в «Хронике» Касио (Болонья, 1525).

# 598

Рисунок, «выполненный собственной рукой Леонардо Винчи», был отправлен маркизу Франческо Малатестой. В сопроводительном письме (Villata 1999, no. 146) он добавляет: «Леонардо говорит, что для того, чтобы сделать это [копию виллы] идеально, вам придется перенести природу, ее окружающую, туда, где вы хотите ее построить»: ироничное замечание, хотя и переданное Малатестой с полной серьезностью.

# 599

RL 12689, возможно, рисунок был сделан Салаи; Ar 77r.

# 600

ASF, Carte Strozziane II 51/1, 454r-v; ALV 4 (1991), 158–170. Запись в H1 30v связана с возражениями «мельников из Сан-Николо, не желавших, чтобы было нарушено течение воды».

# 601

CA 618v/227v-a. (Запись датирована во флорентийском стиле: «1500 a di 10 marzo», то есть 1501).

# 602

G. Mongeri, ed., «Le rovine di Roma» (Milan, 1875), 57r. Альбом рисунков, откуда взято это литографическое факсимиле, хранится в Амвросианской библиотеке в Милане. Предполагается, что он принадлежал художнику из круга Брамантино (Vecce 1998, 200, 406).

# 603

Письмо Изабеллы д'Эсте к Новелларе, 29 марта: Archivio di Stato, Mantua, Gonzaga F II 9, busta 2993, copialettere 12/80; Villata 1999, no. 149. Письмо от Новеллары к Изабелле, 3 апреля: Archivio di Stato, Mantua, Gonzaga E XXVIII 3, busta 1103; Villata 1999, no. 150. Письмо от Новеллары к Изабелле, 14 апреля (с рисунками, там же no. 151): ранее Archivio di San Fedele, Milan (G. L. Calvi, «Notizie dei principali professori di belle arti in Milano» (Milan, 1869), 3.97), в начале 80-х годов XX века – в частной коллекции в Женеве, а с 1995 года – в частной коллекции в Нью-Йорке (см.: C. Pedretti, ALV 5 (1992), 170–175). Джироламо Касио говорит о Новелларе, что его проповеди «были бы ненавистны [то есть стали бы предметом зависти] святому Павлу» («in pulpito era per San Paolo odito») и что он «умер молодым и был похоронен в Мантуе» (Cronica (1525), 12r).

# 604

Флоримонд Робертет, барон д'Алье, Бури и Бру, которому в то время было слегка за сорок, был секретарем и казначеем Карла VIII, Людовика XII и Франциска I. Медальонный портрет, датированный 1512 годом (Национальная библиотека, Париж, отдел медалей № 4003), приведен в книге Starnazzi 2000, plates 7, 8.

Новости появились 28 августа 2003 года (кража произошла 27 августа примерно в 11 часов утра). Картина была оценена в 30 миллионов фунтов стерлингов. Детальный сравнительный анализ двух вариантов приводится в книге Кемпа 1992 года. Третий вариант (также находящийся в частной коллекции) приписывается Чезаре да Сесто. Эта картина выставлялась в Камайоре в 1998 году (Pedretti 1998b, cat. no. 10). Еще один вариант кисти Фернандо Яньеса де ла Альмедина («Феррандо Спаньоло» из расчетов за «Битву при Ангиари») находится в Национальной галерее Шотландии, в Эдинбурге. Современная копия последней картины до недавнего времени находилась в коллекции Паолетти Челини в Лукке (V. Bernardi, «Una versione lucchese della Madonna dell'Aspo», Notiziario filatelico 134, August 1972), но теперь она тоже украдена.

C. Pedretti, «The missing basket», в Starnazzi 2000, 49–50.

Starnazzi 2000, plates 23–25.

# 608

Villata 1999, no. 154. Манфредо называл себя «оратором герцога».

# 609

Beltrami 1919, doc. 113.

# 610

Villata 1999, no. 159, в ответ на письмо Изабеллы от 3 мая (там же № 158).

F. Guicciardini in E. R. Chamberlain, «The Fall of the House of Borgia» (London, 1989). О семействе Борджиа см.: Michael Mallett, «Borgias: The Rise and Fall of a Renaissance Dynasty» (London, 1969); Ivan Cloulas, «Les Borgias» (Paris, 1987); Russell Aiuto, «The Borgias» (Dark Horse Multimedia, 1999, at http://www.cnme library.com); Marion Johnson, «The Borgias» (London, 2002). А вот эту книгу найти сложно, но она стоит потраченных усилий: Frederick Rolfe (a. k.a. Baron Corvo), «Chronicles of the House of Borgia» (London, 1901).

# 612

Andrea Boccaccio, c. 1492, in Aiuto (см.: сноску 28). О Чезаре см.: DBI; Bradford 1976. Его мать, Ваноцца, держала постоялый двор для странников и паломников «Ла Вакка» (Корова). Этот отель действует в Кампо деи Фьори в Риме и сегодня.

# 613

*Villari 1892, 1.291–3. Полный текст приводится в книге Никколо Макиавелли «Legazioni e commiarie», ed. S. Bertelli (Milan, 1964), 1.267–8. Также Vickie Sullivan, «Patricide and the plot of The Prince: Cesare Borgia and Machiavelli's Italy», Journal of Medieval and Renaissance Studies 21 (1993), 83–102.*

Masters 1999, 79–80.

# 615

L lv, R 1416; Ar 202v, R 1420. Дата последнего списка неизвестна. «Сундуки в доме таможни» позволяют датировать список 1503 годом, когда Леонардо вернулся от Борджиа. Но те же сундуки могли быть привезены из Милана в 1500 году и оказаться на таможне двумя годами позже. Сравни с записью об «одной кипе одежды, доставленной из Рима», за что Леонардо заплатил 18 лир таможенной пошлины в апреле 1505 года (Beltrami 1919, doc. 165). В этом же списке встречается запись *«falleri»*, то есть книга Epistole de Phalari (1472), которая упоминается еще в 1499 году (CA 638b/234r-b).

# 616

Пьомбино: L 6v. Популония: L 82v-83r.

Starnazzi 1995,1996, 2000.

# 618

L 19v, 40r, 8r.

# 619

L r. Еще одно упоминание об «Архимеде, принадлежащем епископу Падуи» есть на листе L 94v. Сольми предполагает, что «Боргес» – это Антуан Бойер, архиепископ Буржа, который затем стал кардиналом в Риме (Solmi 1908, 96), но в более поздней записи (CA 968b/349v-f, c. 1515). Леонардо пишет о «полном Архимеде», который «ранее находился в библиотеке герцога Урбино и был взят оттуда во времена герцога Валентино». Похоже, это и есть та рукопись, которую он надеялся получить у Борджиа в 1502 году. Леонардо мог знать о другой рукописи от Пачьоли – уроженца Борго Сан Сеполькро.

# 620

L 8r, обложка, 78r, 46v, 36v. О музыкальном фонтане Леонардо пишет и в Мадридском кодексе Ma II 55r: «Позволь нам создать гармонию струями фонтана так, словно в волынке». Затем Леонардо напоминает себе о том, что нужно «спросить мессера Марчелло о звуках, производимых водой, которые описывал Витрувий». На обложке книжки L Леонардо пишет: «Марчелло живет в доме Джакомо да Менгардино» – по-видимому, речь идет о том же человеке. Возможно, это Марчелло Вирджилио Берти, коллега Макиавелли, читавший лекции во флорентийской студии.

# 621

L 47r, 77r.

# 622

K1 2r.

# 623

L 72r.

# 624

Оригинал хранится на вилле Мельци в Ваприо-д'Адда (Archivio Melzi d'Eril). Документ составлен рукой одного из секретарей Борджиа. Личное письмо Борджиа во флорентийскую Синьорию (Форли, 6 апреля 1501 года) недавно было продано на аукционе Сотбис (продажа книг и рукописей, 25 мая 2000 года, лот 162). Одна страничка с красной восковой печатью была продана более чем за 7500 фунтов стерлингов.

# 625

L 65v-66r.

# 626

Pacioli, De viribus quantitatis 2.85 (Biblioteca Universitaria, Bologna, MS 250, I93v-194r).

# 627

CU 59v, McM 266.

L 29r; также CA 133r/48r-b.

Он вспоминает разговор в Нанте с министром иностранных дел короля: «Когда кардинал Руана сказал мне, что итальянцы не понимают войны, я ответил ему, что французы не понимают государства, поскольку если бы они понимали, то не позволили бы церкви достичь такого величия» (Machiavelli 1961, 43–44; 1966, 1.67). Другими словами, французы неразумно возвеличили папу, поддержав Чезаре Борджиа, – весьма прозорливое замечание для ноября 1500 года.

# 630

Послание от 7 октября 1501, in Legazioni (см. сноску 30), 1.341; Villari 1897, 1.310.

# 631

CA 121v/43 v-b.

Masters 1999, 85–87.

# 633

Карта: RL 11184. Лист черновиков: RL 11686. Сходные наброски и данные об Урбино и Чезене мы находим в Парижской книжке MS L. На их основе могли быть составлены сходные карты.

RL 12278. О картах Леонардо 1501–1504 см.: Clayton 1996, 89ff.

# 635

Листы с эскизами и записями: RL 11681, CA 336r/122r-a.

RL 12177; Clayton 1996, 94–95. Масштаб примерно 1:570 000. Об использовании карты Леонардо в Урбино см.: Susan Kish, «The cartography of Leonardo da Vinci», in Imago et mensura mundi: Atti del XI congresso internazionale di storia delta cartografia, ed. Carla Clivia Marzoli, 3 vols., Florence, 1985.

Villari 1891, 1.314–15.

Там же, 1.320–11; Viroli 2000, 62–65. Позднее Макиавелли описывал эти события в отчете, сухо озаглавленном «Описание метода, использованного герцогом Валентино для убийства Вителлоццо Вителли» (Machiavelli 1966, 2.785–91). Также Richard Cavendish, «Cesare Borgia at Senigallia», History Today, 12 January 2002.

L 33v; еще одна ссылка на Сиену L I9v.

Machiavelli 1961, 60–61; 1966, 1.77.

## 641

Леонардо забрал деньги из флорентийского банка 4 марта, см. сноску 64.

# 642

Музей Топкапи, Стамбул, E 6184; впервые опубликовано E. Babingher, Nachrichten der Akademie der Wissenschaften in Gottingen 52 (1952), Iff. Репродукцию части документа см.: Vecce 1998, plate 38.

# 643

L 66r, R 1109.

Vasari 1987, 1.346–7; Condivi 1976, ch. 33.

# 645

РС 2.214. Топографические записи: СА 910r/334r. Мост был спроектирован Андреа Гурьери да Имола.

См.: «Проект Леонардо», http://www.vebjorn-sand. com: Guardian, 1 November 2001.

# 647

Банковские записи (Beltrami 1919, doc. 123) говорят о том, что деньги были получены 4 марта, хотя Леонардо пишет: «В субботу 5 марта я забрал 50 золотых дукатов из Санта-Мария-Нуова, где осталось 450» (CA 21 lr/77r-b). Банк вряд ли ошибается: первая суббота марта 1503 года приходилась на 4-е число. На обороте листа есть запись Леонардо «in africo addi 5 di marzo 1503», вероятно сделанная на берегу реки Аффрико за городскими стенами.

# 648

Ar 119v. Розовый цвет, столь любимый Леонардо и Салаи, говорит об изысканности и элегантности. Козимо Медичи, желая немного приукрасить неряшливого Донателло, послал ему «розовую мантию», которую он должен был носить по праздничным дням (Lucas-Dubreton 1960, 117). Я перевожу слово *«pitocco»* как «туника». Сегодня это слово не употребляется, а в старинных словарях оно определяется как «короткое одеяние *[veste corte*], напоминающее солдатскую котту». Котта же – это плащ («свободная верхняя одежда без рукавов»). Короткая туника резко контрастировала с длинными, подобными тогам одеяниями, которые носили уважаемые флорентийцы. В «Мандрагоре» (1516) Макиавелли пишет о том, как молодой влюбленный сбрасывает *«pitocchino»,* прежде чем спеть серенаду даме своего сердца. Леонардо не раз раздраженно писал о «безумных изобретениях» моды – одно время одежда была настолько длинной, что «мужчины постоянно придерживали одежду руками, чтобы не наступить на нее». Но потом в моду вошла другая крайность – «одежда лишь слегка прикрывала бедра и плечи и была настолько тугой, что причиняла носящим ужасные страдания» (CU 170r-v, McM 574).

# 649

Beltrami 1919, doc. 125; CA98r/35v-a.

## 650

Из отчета Бьяджио Буонакорсо (см. сноску 73). Отличное описание этого проекта мы находим у Мастерса (1999, 96–133).

# 651

Villata 1999, no. 178. Наброски Ла Верруки мы находим в Мадридском кодексе Ma II 4r, 7v-8r. На последнем листе есть зарисовка пизанских холмов.

# 652

Эскиз Арно: Ma II 1r. Отчет Гвидуччи: Villata 1999, no. 180.

Там же, no. 181. Джованни ди Андреа Пифферо упоминается в документах, связанных с работой над росписью «Битва при Ангиари». Он был посредником между Леонардо и Синьорией. О Джованни Челлини см.: Cellini 2002, 10–16.

CA 562r/210r-b, Masters 1999, 123–127. Варианты отведения реки показаны на различных черновых картах: RL 12279, Ma II 22v-23r, 52v-53r.

# 655

Механическая драга: CA 4r/lv-b, Zollner 2003, no. 544. Расчеты загрузки: Ma II 22v.

# 656

Национальная библиотека, Флоренция, MS Machiavelli C 6.78; PC 2.175–7. Этот отчет с диаграммой, показывающей направление изменения русла, воспроизведен в книге Мастерса (1999, fig. 7.4). Также Landucci 1927, 216 (22 August 1504).

CA 127r/46r-b, R 1001; также CA 1107r/398r-a.

# 658

RL 12279, R 1006. Также RL 12678, 12683. Система дамб и шлюзов на канале показана на листе RL 12680.

Sassoon 2002.

Сегодня «Моной Лизой» и «Джокондой» называют одну и ту же картину. Но Дж. П. Ломаццо называет так две разные картины: «портрет Джоконды и Монны Лизы, в которых он удивительно передал, помимо всего остального, рот в процессе улыбки» (Lomazzo 1584, 434). Слово «которые» употреблено во множественном числе, что говорит о двух картинах. Объяснением этому могут быть так называемые «Обнаженные Джоконды» – группа картин, списанных, по-видимому, с утраченного оригинала Леонардо, на которых изображена пышногрудая женщина в позе Моны Лизы. Самая знаменитая из них, вероятно принадлежащая кисти Салаи, хранится в Эрмитаже. Возможно, Ломаццо говорит об оригинальном портрете (Мона Лиза) и о позднем обнаженном варианте (Джоконда). Кроме этого, Ломаццо пишет о «Монне Лизе неаполитанке» (Lomazzo 1590, 6). Эта картина тоже может быть «Обнаженной Джокондой» (в отличие от «флорентийской» Моны Лизы). Однако он пишет о том, что картина находится во французской королевской коллекции в Фонтенбло, где нет и никогда не было ни одной «Обнаженной Джоконды». Самые ранние документы, связанные с картиной, называемой «Ла Джоконда» (или «Ла Джокунда»), относятся к 1525 году (Shell and Sironi 1991; Jestaz 1999).

Можно предположить, что Вазари написал это незадолго до смерти Франциска I (март 1547 года).

# 662

Кассиано даль Поццо. Его счет за картину (Библиотека Барберини, Рим, LX/64,192v-I94v) является первым официальным подтверждением нахождения картины в коллекции королей Франции.

# 663

J. Atkinson and D. Sices, eds., «Machiavelli and his Friends: Their Personal Correspondence» (De Kalb, 111., 1996), 87. Единственный портрет, написанный Леонардо во Флоренции, – это портрет Джиневры де Бенчи. Уголини вряд ли мог говорить о нем, поскольку картина была написана за четверть века до этого и перевезена в Венецию (сам Вазари никогда ее не видел). Уголини мог иметь в виду портретные рисунки Леонардо.

RL 12514; производный рисунок, возможно выполненный Чезаре да Сесто, находится в Венеции (Accademia, no. 141; Starnazzi 2000, plate 10). Поза, в которой Изабелла изображена на незаконченном портрете, неизвестна (см. сноску 3). В письме к Леонардо от 14 мая 1504 года Изабелла пишет о том, что если он не приедет в Мантую, то может «выполнить обязательства по нашему соглашению, превратив наш портрет в другую фигуру, еще более грациозную, а именно в юношу Христа в возрасте около 12 лет». Если под «превращением» своего портрета Изабелла понимала изменение черт лица, то вряд ли портрет был выполнен в профиль: такая поза была слишком необычна для изображения Христа.

# 665

RL 19055V (Anat MS B 38v). Текст по тому же предмету (RL 19046r, Anat MS B 29r) датируется 1508 годом; см.: PC 1.345–8.

# 666

Материалы по биографии Лизы впервые были собраны Джованни Поджи (Il Marzocco, 21 December 1913; Poggi 1919, 35). Самую полную информацию мы находим в Zollner 1993. На нее я и опирался.

# 667

Маддалена вышла замуж за Аньоло Дони в начале 1504 года. Портрет супружеской пары работы Рафаэля (Палаццо Питти, Флоренция) датируется 1505–1506 годами. Сходство с Моной Лизой особенно сильно чувствуется в предварительном рисунке (Лувр). Колонны на заднем плане в точности повторяют Леонардовы. Влияние Леонардо чувствуется и в другой картине Рафаэля – «Дама с единорогом», написанной в тот же период (галерея Боргезе, Рим). Поза изображенной дамы в точности повторяет позу Моны Лизы. Рафаэль мог видеть картину Леонардо во время своего пребывания во Флоренции в 1504–1506 годах. На «Мадонне с младенцем и святыми», хранящейся в Сан-Флоренцо, Перуджа, стоит дата «MDV» или «MDVF» (1505 или 1506). По-видимому, эта картина была написана во Флоренции. Иоанн Креститель, изображенный слева, очень похож на прототип Леонардо, которого мы видим на листе RL 12572 и на алтарном образе Креди в Пистое.

Zollner 1993, 126; маэстро Валерик умер в январе 1521 года.

Beads 1979, 132.

## 670

О Пасифике Брандано см.: Pedretti 1957, 138–139; Ammirato 1637, 3.134–5. Незаконнорожденного сына Джулиано и Пасифики, Ипполито, папа Климент VII сделал кардиналом. Об Изабелле Гуаланде см.: Vecce 1990. О ее подруге, Констанце д'Авалос, герцогине Франкавилья, писал Адольфо Вентури в своей книге «Storia dell'arte in Italia» (Milan, 1925), 9.37–42). Стихотворение Энеа Ирпино («Canzoniere», MS c. 1520) перекликается с ее портретом работы Леонардо, на котором она изображена в черной вуали *(«sotto il bel velo negro)*. Впрочем, сторонники Ла Гуаланды утверждают, что в стихотворении речь идет именно о ней. Недавно появилась теория о том, что на картине изображена Катерина Сфорца, незаконнорожденная дочь герцога Галеаццо Марии, поскольку Мона Лиза во многом напоминает более ранний портрет Катерины кисти Лоренцо ди Креди. Фрейд полагает, что знаменитая полуулыбка является воспоминанием о матери Леонардо. Другие же считают, что картина – это идеализированный портрет, обобщение, а не изображение конкретной женщины, воплощение Целомудрия. Говоря об этих разногласиях, Кемп лаконично называет картину просто «Портретом дамы на балконе» (Кемп, 1981). Впрочем, такая точка зрения никак не удовлетворит тех, кто считает, что на картине изображен мужчина, возможно, даже сам Леонардо.

Beads 1979, 133–134.

Shell and Sironi 1991.

# 673

Интересно, что в оригинальной описи имущества Салаи картина называется не «Ла Джоконда», а «Ла Хонда». Учитывая, что латинское «Н» не произносится, можно предположить, что клерк, составлявший опись, подумал, что картина называется «Ла Онда» – «Волна». Строго говоря, это и есть первое официальное ее название.

Zollner 1993, n 8. Золлнер сомневается в том, что информацию о картине Вазари получил у Пьеро дель Джокондо. Но у Вазари мог быть гораздо лучший источник – сама Лиза. В 1539 году она была еще жива: к этому году относится документ о передаче ею собственности в Кьянти своей дочери, Лодовике (документ был обнаружен Джузеппе Палланти, о чем сообщалось в газете Sunday Telegraph 1 августа 2004 года). Судя по всему, жива она была и в 1551 году. Значит, она вполне могла рассказывать Вазари о создании картины, хотя сторонники других кандидатур почему-то упускают этот очень важный момент.

## 675

Sassoon 2001, 113–115. Здесь цитируется рецензия Готье на пьесу Поля Фоше «La Joconde» (1855) и его книга «Les dieux et les demi-dieux de la peinture» (Paris, 1865). Готье был большим поклонником Бодлеровых «Цветов зла», где есть стихотворение, в котором упоминается Леонардо («Les phares» («Маяки»): «Leonard de Vinci, miroir profond et sombre…» —

> О Винчи, – зеркало, в чьем омуте бездонном
> Мерцают ангелы, улыбчиво-нежны.
> Лучом безгласных тайн, в затворе, огражденном
> Зубцами горных льдов и сумрачной сосны! (*Пер. Вяч. Иванова*)

Sassoon 2001, 128, 98. Здесь цитируются дневники Жюля Мишле (ed. C. Digeon, Paris, 1976, 3.83), а также Эдмона и Жюля Гонкуров (Paris, 1956, 1.719).

## 677

См. вступление Йейтса к «Оксфордской книге современной поэзии» (Oxford, 1936), viii. Эссе о Леонардо Патера появилось в «Fortnightly Review» в ноябре 1869 г. Сэссун выявляет его влияние на «Портрет художника в юности» Джойса (1916): см. Sassoon 2002, 157–158. О «культе» Леонардо, сложившемся в XIX веке, см. также Severi 1992.

# 678

Оскар Уайльд, «Критик как художник» (1890) в Complete Works (London, 1969), 1028–1029. См. также его рассказ «Сфинкс без загадки».

Э. М. Форстер, «Комната с видом» (1907; repr. Harmondsworth 1955), 95.

# 680

Сомерсет Моэм, «Рождественские каникулы» (1939), 2.13; Berenson 1916, 1–4; Т. С. Элиот, «Гамлет и его проблемы» в «Священном лесу» (1920, repr. 1960), 99.

# 681

Полный и достаточно увлекательный рассказ о похищении картины вы найдете в книге Sassoon 2002, 173–210; McMullen 1975, 197–215. См. также: A. Manson, «Le roman vrai de la Ille Republique» (Paris, 1957), vol. 3: «Le vol de la Joconde».

Alfredo Geri, in McMullen 1975, 209.

# 683

См.: Johannes Wilde, «The hall of the Great Council of Florence», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 8 (1944), 65–81.

Villata 1999, no. 183.

# 685

ASF, Signori e collegi 106, 40v-41r (Villata 1999, no. 189). См. также документы, подтверждающие выплату 45 флоринов за три месяца – с апреля по июнь 1504 года (ASF, Operai del Palazzo, Stanziamenti 10, 64v; Villata 1999, no. 194).

# 686

ASF, Signori e collegi 106, 36r; Villata 1999, no. 187. О работах, проведенных в феврале, см. там же no. 188.

# 687

CA 1109r/398v-c, PC 2.382.

# 688

CA 202a/74r-b, v-c, R 669. О Леонардо Дати см.: Pedretti 1972, 417–425.

«Istorie fiorentine», Bk 5, ch. 33, in Machiavelli 1966, 2.656–7.

# 690

Подготовительные эскизы к «Битве при Ангиари» включают в себя батальные сцены (Accademia, Venice, nos. 214–16; RL 12338–9), рисунки конников (RL 12340r; K 14v), коней (RL 12326r), а также великолепные эскизы фигур и голов воинов, хранящиеся в Будапеште (Szepmuveszeti Muzeum, inv. nos. 1174, 1175). См. также: Zollner 2003, nos. 42–55.

# 691

A 30v-31r, «Modo di figurare una battaglia».

# 692

Villata 1999, nos. 190–192. Леонардо зарисовывал загородную виллу Товальи в 1500 году. Салаи надеялся воспользоваться нежеланием Леонардо уступать просьбам Изабеллы в собственных интересах: «Ученик Леонардо по имени Салаи, человек молодой, но очень искусный для своего возраста… желал бы сделать нечто прекрасное для Вашей светлости» (письмо Луиджи Чьокка к Изабелле, 24 января 1505 года: там же no. 210).

# 693

Письмо Амадорик Изабелле, 3 мая 1506: там же, no. 227.

Биография Микеланджело см.: DBI, s. v. Buonarroti; Bull 1996; Paul Barolsky, «Michelangelo's Nose: A Myth and its Maker» (University Park, Pa., 1991). О современном художнику «Жизнеописанию» Асканио Кондиви (1553) см.: Michelangelo 1987. О соперничестве с Леонардо см.: Goffen 2002.

# 695

Vasari 1987, 1.337–8; Goldscheider 1940, 9–10. На двустороннем листе рисунков Леонардо, который недавно был обнаружен во Франции (выставлен на аукцион Сотбис 5 июля 2000 года, приобретен швейцарским коллекционером за 1,3 миллиона фунтов стерлингов), мелом и чернилами изображен Геркулес с дубинкой. Педретти полагает, что этот рисунок может быть связан с мыслями Леонардо о работе над блоком Давида (Guardian, 18 September 2000), но стиль рисунка явно выдает влияние уже готовой статуи Микеланджело, а не замысел новой скульптуры. Возможно, рисунок связан с записью Леонардо о скульптуре Пьерфранческо Джинори «Геркулесовы труды», с. 1508 (см. примечания в части III, сноска 62).

Anthony Burgess, «Michelangelo: the artist as miracle worker», Sunday Times, 2 February 1975.

# 697

Archivio dell'Opera del Duomo, Deliberazioni 1496–1507, 186; Villata 1999, no. 186.

Landucci 1927, 113–114.

## 699

На написанной гораздо позднее картине Джузеппе Дзокки (1711–1767) изображены северная и западная стены дворца без лоджии. На той же картине мы видим группу людей в юго-западном углу площади, возле моста. Здесь находилась лоджия, выходящая на реку. См. репродукцию в Hibbert 1994, 2,09.

# 700

Письмо Микеланджело к Джованни Франческо Фаттуччи, 1523, in P. Barocchi and R. Ristori, eds., «Il carteggio di Michelangelo» (Florence, 1965–1979), 3.7–9.

# 701

*Vasari 1987, 1.341–2. Документы, хранящиеся в Fondazione Herbert Home, Флоренция, подтверждают утверждение Вазари о проживании Микеланджело в Оспедале ди Сант Онофрио. См.: L. Morozzi, «La Battaglia di Cascina di Michelangelo: nuova ipotesi sulla data di commiione», Prospettiva 53 (1988–1989), 320–324.*

# 702

Ma II 128r, PC 1.327; L 79r. Также E 19v-20r, фраза, начинающаяся со слов «O anatomical painter», предостерегает художника от чрезмерного увлечения изображением «костей, сухожилий и мышц», поскольку от этого картина становится «деревянной».

# 703

RL 12591r.

# 704

Ar 148r-v, 149v.

# 705

CA 877r/319r-b, частично на листе R 1534, а также на листе PC 2.378.

CA 196r/ 7lv-b, R 1526.

Ar 272r, R 1372; также Eissler 1962, app. C.

# 708

CA 178r/62v-a, R 1373A. Педретти считает, что запись, хотя и сделанная слева направо, представляет собой «тот тип почерка, какой мы находим в эскизах канала Арно», то есть она была сделана в 1503–1504 годах (PC 2.319). Механическое крыло, изображенное на лицевой стороне, воспроизведено в RV 17 (1954), fig. 6.

# 709

CA 541v/202v-a.

# 710

Ar 271v. «Якопо Тедеско» подрядился работать за 1 карлино в день. 9 августа ему было выплачено 15 гроссини, а 12 августа 1 флорин.

# 711

Ma II 2v-3r. См. Reti 1968, pt 2; Maccagni 1974.

RL 12676r. О Иль Ботро см. примечания к части VII, сноска 26.

# 713

CA 765v/282 v-b.

# 714

В замке: Ma II 24v, ниже запись: «Ров, который я выпрямляю». Демонстрация: Ma II 25r (Леонардо пишет «в последний день ноября, День Всех Святых» – еще одна календарная ошибка). Осушение болот: CA 381r/139r-a. Проекты дренирования и рытья каналов могут быть связанными с недавно отвергнутым планом поворота реки Арно.

# 715

Ma II 125r, PC 2.189.

RL 12665r; см. примечания к вступлению, сноска 10.

# 717

Ma II 112r.

Villata 1999, nos. 211–212.

# 719

Tn 18r; Villata 1999, no. 218. Также Ma II 2r: «Суббота утро, 1 флорин Лоренцо». В меморандуме 1504–1505 годов (CA 331r/120r-d, R 1444) Леонардо пишет: «Garzone che mi faccia il modello» («Помощник, который мог бы быть для меня натурщиком»). Виллата предполагает, что это и есть Лоренцо и что он был натурщиком для фигуры благовествующего ангела на листе RL 12328 г и луврского «Святого Иоанна Крестителя». См. Villata 1999, 184 n. 1, и RV 27 (1997).

## 720

GDA 19.516–7, о Льяносе и Яньесе. То, что «Феррандо Спаньоло» – это Фернандо Яньес, вызывает сомнение, так как в то же время в студии работал и Фернандо Льянос. Они вместе работали в Валенсии в 1506–1510 годах. После 1516 года о Льяносе нам ничего не известно. Яньес жил до 1531 года. Оба учились в Италии и, по словам Изабелл Матео Гомес, «принесли новые идеи в валенсианскую живопись эпохи Ренессанса». Яньес был более одарен, его работы были «более классическими и искренними, а их композиция отличалась большей четкостью и широтой, чем композиция работ его коллеги». Возможно, на листе H 94r-v упоминался именно он, поскольку в середине 90-х годов XV века он находился в Милане. Его имя упоминается наряду с именем архитектора Джакомо Андреа. О «Феррандо», работавшем в Милане в 1494 году, см. также: Vecce 1998, 152. Возможно, он был членом миланской боттеги Леонардо, хотя сделать точный вывод мы не можем.

# 721

Ma II 2r.

# 722

Тавола Дориа (частная коллекция, Мюнхен): Zollner 2003, 242–243. Гравюра Заккиа: Vecce 1998, plate 40. О работе Рубенса см.: Zollner 1991. Копии Рубенса находятся в Королевской коллекции в Гааге и в коллекции Арманда Хаммера в Лос-Анджелесе. В Британском музее хранится гравюра Герарда Эделинка.

Villata 1999, no. 221.

# 724

Письмо к Альберто Лоллио, 17 августа 1549 года приводится в книге A. F. Doni, «Disegno» (Venice,1549), 47v-48r.

## 725

Об устройстве зала Совета и о сложностях, с ним связанных, см.: Rubinstein 1995, 73–75; Johannes Wilde (see n. 100), 75ff.

Newton and Spencer 1982.

Daily Telegraph, 17 July 2000.

Melinda Henneburger, «The Leonardo cover-up», New York Times, 21 April 2002.

# 729

Tn внутренняя сторона обложки, 18r.

Tn 28v. Предполагается, что дату этой записи следует трактовать во флорентийском стиле, то есть в современном стиле это март 1506 года. Но на той же странице есть запись о прибытии ученика Лоренцо, датированная 14 апреля 1505 года. Эта дата подтверждается и документами, связанными с работой над «Битвой при Ангиари». Непохоже, чтобы эти записи были сделаны с разрывом в 11 месяцев.

# 731

Tn 13v.

RL 12337.

# 733

Копия Рафаэля: RL 12759. Картон Леони: ASF, Archivio Mediceo de principiato, Miscellanea 109/54, 228; обнаружены Ренцо Кьянчи («Un acquisto mancato», La Nazione, 24 November 1967). Перечисленные в описи предметы принадлежали сыну Леони, Джамбаттисте. Все они были предложены Козимо II Медичи, великому герцогу Тосканы. Среди предметов была «книга объемом около 400 листов, а листы ее более локтя длиной». Предполагается, что герцог приобрел книгу за 100 скуди. Это одно из первых упоминаний об Атлантическом кодексе.

RL 12570r. об Антонио Сеньи, см.: Cecchi 2003, 131–133.

## 735

Письмо от Альфонсо д’Эсте к Дж. Сереньо, 1 апреля 1505 года (Beltrami 1919, doc. 162); Vecce 1998, 295, 419.

# 736

Tn l0v.

## 737

Beltrami 1919, doc. 176. Как пишет Аноним, уезжая в Милан, он оставил «desegni… con altre masseritie» («рисунки и другие вещи») в Оспедале ди Санта-Мария-Нуова.

## 738

Жалоба 1503 года: Beltrami 1919, doc. 120. Решение 1506 года: там же, doc. 170. О других документах см. также docs. 121–122, 167–169.

Bramly 1992, 354.

## 740

Письмо д’Амбуаза к гонфалоньеру Содерини от 16 декабря 1506 года, Beltrami 1919, doc. 180.

# 741

Черновик письма к Шарлю д’Амбуазу, начало 1508 года 1508, CA 872r/317r-b.

# 742

Записи и эскизы на CA 732bv/271v-a, 629b/231r-b, v-a. Также PC 2.28–31; RV 18 (1960), 65–96.

# 743

Ma II 55r, ссылки на фонтан в Римини есть на листе L 78r; Vitruvius, De architectura, Bk 10, ch. 8.

RL 12951r, R 1104.

## 745

Источником может служить длинное описание «сада Венеры» из книги Франческо Колонны «Hypnerotomachia Poliphili» (Venice, 1499).

Villata 1999, nos. 233–235. Два письма д’Амбуаза к Синьории (октябрь—декабрь 1506 года) и три к Людовику XII (январь 1507 года): там же, nos. 236–237, 240–243.

# 747

CA 117r/41v-b.

# 748

Uzielli 1872, no. 13. Декрет о реституции был издан 27 апреля. До этого времени собственность принадлежала Леонино Билиа (Vecce 1998, 269). Отец Салаи получил землю в аренду в 1501 году. После этого его называют арендатором этого участка в 1510 году (Shell and Sironi 1992, no. 26). По-видимому, все это связано с изменением формы собственности.

Jean d’Auton, «Chroniques de Louis XII», in Bramly 1992, 462.

# 750

Леонардо ссылается на эту милость в письмах к Жоффрею Карлу и Шарлю д'Амбуазу в начале 1508 года. Сохранились черновики этих писем (CA 872r/317r-b, 1037r/372r-a). Впрочем, Леонардо не получил от этого никакой прибыли из-за нехватки воды, «частично из-за великой засухи, а частично из-за того, что шлюзы не были правильно отрегулированы». Сан-Кристофано – это участок Навильо вокруг Сан-Кристофоро Барона, то есть юго-западной части города. Запись от 3 мая 1509 года (CA 1097r/395r-a) говорит о том, что Леонардо находился именно там. В черновике более позднего письма (CA 254r/93r-a, R 1350A) мы читаем о том, что доход (entrata) за «забор этой воды в Сан-Кристофано» должен был составить около 72 дукатов в год. В своем завещании (R 1566) эту милость Леонардо называет «право воды, которое блаженной памятью король Людовик XII даровал [ему]».

# 751

Sironi 1981,11–13; Beltrami 1919, doc. 192.

## 752

Полное его имя («Joannes Franciscus Meltius hie scripsit») мы находим в рукописи, хранящейся в библиотеке Тривульциана в Милане. Возможно, Леонардо также упоминал его в записях 1513 года (E lv). О Мельци см.: Marani 19983; Shell 1995; F. Calvi, «Famiglie notabili milanesi» (Milan, 1879).

## 753

Амвросианская библиотека, Милан, F274 inf. 8; см.: Marinoni 1982, 136. Однако другая заметка на полях, также сделанная рукой Мельци, но другими чернилами, гласит: «anno 19 fr. Melzo», возможно, она связана с датой работы над рисунком.

## 754

Картина находится в частной коллекции в Милане; см.: Marani 1998a, 382–383.

# 755

CA 1037V/372 v-a, R 1350.

# 756

RL 12280r, CA 65v/20v-b.

Shell and Sironi 1992, no. 38.

# 758

Об утраченном завещании дяди Франческо см.: see Cianchi 1953, 77–78, 98–100; Cianchi 1984. В кадастре 1498 года собственностью Франческо числятся небольшой дом «nel castello» (то есть внутри стен Винчи), дом и виноградник в Ла-Коломбайе, поле в Меркатале, ферма и оливковая роща в Кроче а Тиньяно (Smiraglia 1900, doc. 21; Vecce 1998, 251). Судя по всему, эта собственность и стала причиной конфликта. В черновике письма, написанного рукой Мельци (CA 939v/342v-a), говорится о споре «между мной и моим братом, сером Джулиано, старшим из остальных братьев».

# 759

CA 364r/132 r-a.

Villata 1999, nos. 247, 249. Письмо короля подписано также Флоримондом Робертетом, заказчиком «Мадонны с веретенами».

# 761

Archivio di Stato, Modena, Cancellaria Estense 64. Ипполито был архиепископом Милана с 1497 года. В октября 1498 года он подписал документ о передаче собственности Мариоло де Гвиччарди. По-видимому, этой собственностью были дом и сад, над переустройством которых работал Леонардо (см. примечания к части V, сноска 136).

# 762

CA 571av/214v-a. Толкование понятия «botro» было дано Педретти (PC 2.298–9); ранее это слово толковалось как «vostro» (то есть «ваша [собственность]»). Такое значение мы находим у Vecce 1998, 271. Оценка Иль Ботро: Ar 190v-191r. Карьер: «Проверь в своем карьере, каков будет курс, избранный предметом», Leic 9v.

CA872r/317r-b.

## 764

Пьеро Мартелли (1468–1525), член семейства, преданного Медичи, позднее стал активным участником платоновского салона Ручеллаи, Орти Оричеллари (Cecchi 2003, 133).

# 765

Vasari 1878–1885, 6.604. Нам известно также о «Товариществе Котла», куда входили Рустичи, дель Сарто, Аристотиле да Сангалло и другие. Художники здесь создавали фантастические портреты и фигуры из продуктов, опередив тем самым мастера кулинарных портретов Арчимбольдо.

# 766

Ar 1r.

# 767

CA 571ar/214r-d, PC 1.103, лист с записями о воде и полете.

Кодекс состоит из восемнадцати листов льняной бумаги, сложенной таким образом, что образуется 36 листов. В конце XVII века он принадлежал римскому художнику Джузеппе Гецци. Он утверждал, что нашел его в Риме, в сундуке с рукописями и рисунками, ранее принадлежавшем ломбардскому скульптору Гульельмо делла Порта. Порта (ум. 1577 года) мог быть связан с Леонардо, так как в молодости учился у своего дяди, Джованни делла Порта. Джованни, скульптор и архитектор, в 20-х годах XVI века работал в миланском соборе. Джованни делла Порта являлся учеником архитектора Кристофоро Соларио, с которым Леонардо был знаком по Милану (Beltrami 1919, doc. 205). Кодекс был приобретен у Гецци Томасом Коком где-то между 1713 и 1717 годами. С этого времени рукописи хранились в Холкхэм-Холле в Норфолке, в библиотеке, составленной предком Кока, адвокатом Елизаветинской эпохи, сэром Эдвардом Коком. Кодекс был продан на аукционе в 1980 году нефтяному магнату Арманду Хаммеру. С этого времени кодекс получил название Кодекса Хаммера. В 1994 году рукописи Леонардо были приобретены Биллом Гейтсом за 30 миллионов долларов. Сегодня они находятся в его особняке в Сиэтле. Гейтс скромно отклонил предложение назвать кодекс его именем, поэтому кодекс по-прежнему называется Лестерским.

# 769

Leic lr-v, также Pedretti 2000, 11. На чистом внешнем листе Гецци дал кодексу такое название: «Libra originate / Della Natura peso e nioto delle Acque / Composto scritto e figurato di proprio / Carattere alia mancina / Dell' Insigne / Pittore e Geometra / Leonardo da Vinci» («Оригинальная рукопись относительно природы, силы и движения вод, составленная, написанная и проиллюстрированная собственным леворучным почерком знаменитого художника и геометра Леонардо да Винчи»). Однако раньше кто-то (возможно, это был кто-то из делла Порта) дал лучшее резюме содержимого кодекса: «Книга, написанная Леонардо Винчио, в которой трактуется о солнце, луне, течении вод, мостах и движениях».

Leic 34r; также A 54v-56r.

# 771

Leic 13r, 16v; CA 571ar/214r-d.

# 772

Leic 2r.

# 773

Georgio Nicodemi, «Life and Works of Leonardo», in Leonardo da Vinci (New York, 1938), цитируется White 2000, 6–7.

RL 19027r, v.

RL 19028.

# 776

RL 19054v.

RL 19095.

См., к примеру, сонет Антонио Каммелли «Quando di Vener fu Palma superba» (Lubrici no. 4; Cammelli 1884, 200), в котором «гордый капитан» прорывается через «частокол» (steccata) после «тяжелого боя».

# 779

RL 19055, ранее этот лист был переплетен следом за RL 19095. Эскизы человеческого плода см. RL 19101–2 и т. д.

# 780

RL 19070v, R 796.

## 781

Landucci 1927, 217: «24 января [1506] молодой человек был осужден и повешен, и доктора и ученики из Студии, все ученые и выдающиеся люди, получили разрешение из Отто анатомировать его». Вскрытие проводилось в течение недели по два сеанса в день и собирало публику, как театральное представление: «Мой хозяин Антонио каждый день ходил смотреть». Возможно, там был и Леонардо.

Sironi 1981, 23–26.

# 783

Ottino della Chiesa 1967, 94. Хэмилтон приобрел его в июле 1785 года у врача Чиконья, исполнительного директора Санта-Катерина алла Руота, где находилось все имущество и документы распущенного братства. Он заплатил 1582 лиры. От наследников Хэмилтона картина перешла лорду Лэнсдону, а затем герцогу Саффолку, который и продал ее Национальной галерее в 1880 г. за 9000 гиней.

Швейцарский вариант «Мадонны в скалах» выставлялся в Палаццо Реале в Милане в 2000 году. См.: F. Caroli, «Il Cinquecento Lombardo: Da Leonardo a Caravaggio» (Milan 2000), cat. no. II.2.

# 785

Cu 25v, McM 57.

# 786

BM 1875–6–12–17r; Zollner 2003, no. 27; Pedretti 1968, 27–28.

Daily Telegraph, 16 January 1996.

J. McEwen, «Leonardo restored», Independent Magazine, 20 May 1989, 53–57.

# 789

Dalli Regoli 2001, 116–119. Это единственный известный живописный вариант коленопреклоненной Леды. Четыре картины, изображающие стоящую Леду относятся к 1509–1510 годам или к более позднему времени. Они находятся в галерее Уффици («Леда Спиродона» по имени бывшего владельца, Лодовико Спиродона; Марани считает автором картины Фернандо Яньеса, Натали полагает, что картина вышла из студии Лоренцо ди Креди, см. Dalli Regoli 2001, 140); в галерее Боргезе, Рим (автором считается Иль Содома); в Уилтон-Хаусе, Солсбери (см. цветную иллюстрацию 29, автором считается Чезаре да Сесто) и в коллекции Джонсона, Филадельфия. «Леда Спиродона» некоторое время принадлежала Герману Герингу, который в 1941 году купил ее у графини Галотти Спиродон.

Лицо Леды; RL 12515–8. Черты Леды перекликаются с «Нимфой Эгерией» (коллекция Бривио Сфорца, Милан), «Венерой и Купидоном» (коллекция Нембини, Милан) и «Клеопатрой» (Лувр) Джампетрино. В меньшей степени на Леду похожи его же Дидона (коллекция Борромео, Изола Белла) и Саломея (Национальная галерея, Лондон). Поза его Венеры в точности повторяет позу стоящей Леды. См. также L. Keith and A. Roy, «Giampietrino, Boltraffio and the influence of Leonardo», National Gallery Technical Bulletin 17 (1996), 4–19.

# 791

Технический отчет Ганса Браммера (Kassell, 1990) приводится Юргеном Лерманном в книге Dalli Regoli 2001, 116–118. Связь Джампетрино со студией Леонардо в 1509 году подтверждается многогранником, нарисованным на обороте его «Мадонны с младенцем» (Польди Пеццоли, Милан). Этот многогранник срисован с одной из иллюстраций Леонардо в книге Пачьоли «Divina proportione» (Venice, 1509). На копии картины Джован Баттисты Бельмонте стоит дата: 1509 год.

О Бернаццано см. J. Shell and G. Sironi, «Bernardinus dictus Bernazanus de Marchixelis», Arte Cristiana 78 (1990), 363ff. Запись о 30 скуди, одолженных отцом и дядей Франческо Мельци (Shell and Sironi 1992, 116), дает представление о сложных человеческих отношениях внутри Леонардова круга, которые чаще всего остаются нам неизвестными. Он был уроженцем Инзаго, городка неподалеку от Милана. О возможной его связи с фреской «Тайная вечеря» в Инзаго см. сноску 115.

# 793

RL 12343r, 12354r, 12355r, 12356r (с рисунками), 12360r и т. д.; Zollner 2003, nos. 74–86.

CA 492r/179v-a, R 725.

# 795

F 87r.

## 796

F 15r; Pedretti 1995, 26. См. также записи о каналах на Адде, относящиеся к 1508 году (CA 949r/345r-b).

F 41v. R 1123A; также два наброска летучих мышей в полете на листе F 48v.

# 798

Перепонки крыла летучей мыши: Tn 16r. Мышь в полете сверху вниз: G63v, с. 1510–1511.

# 799

F59r, R 1148C.

# 800

F 4v.

# 801

RL 12689r, PC 2.127–8. Также F41r, с. 1508; «Земля не есть центр солнечной орбиты и не есть центр Вселенной».

# 802

F 12r.

# 803

Легкие свиньи: RL 19054v. Авиценна: то есть арабский ученый XI века Ибн Сина. «Карта Элефан»: возможно, речь идет о храме Шивы в Элефанте. См. также описание храма в CA 775v/285r-c. «Маэстро Мафео»: возможно, Рафаэлло Маффеи, автор энциклопедической книги «Anthropologia» (1506), или веронский анатом Джироламо Маффеи, с которым Леонардо познакомил Маркантонио делла Торре, тоже уроженец Вероны. Подъем воды на Адиже: Leic 20r, 23r.

# 804

Записная книжка MS D – это «усредненный вариант» более ранних записей. Здесь же Леонардо опытным путем проверяет утверждения знаменитых ученых (Авиценны, Альхазена) по данному предмету (Pedretti and Cianchi 1995, 25).

# 805

RL 19007v.

Pedretti 1965, 140.

# 807

См.: Pedretti 1965, где приводится детальная реконструкция Libro A.

# 808

Ar 224r, 231v; Pedretti 1957, 90–98. Лист, ранее находившийся в Атлантическом кодексе (лист 50), а теперь в частной коллекции в Швейцарии, содержит подробное описание мизансцен и работы сценических механизмов (C. Pedretti, RV 28 (1999), 186–197). Педретти сравнивает систему противовесов с описанием землеройных машин в книжке MS F. На обороте этого листа есть короткая запись о воде, которая может быть связана с материалом Leic 18r-19v и Ar 136r-137v (первый лист – это черновик, перечеркнутый при включении в Лестерский кодекс). На листах из кодекса Арундела изображены музыкальные инструменты и эскизы фигур, сделанные черным мелом (фигуры нарисованы учеником). Все это также может быть связано с Орфеем.

# 809

RL 12282r; профиль аналогичен изображенному на листе Ar 137r.

# 810

Corriere della sera, 13 сентября 2001; Guardian, 14 сентября 2001: «Когда реставраторы начали работать со спиртом и водой, чтобы отделить лист от основы, чернила стали исчезать». Желтовато-зеленые чернила мы встречаем и в эскизе монумента Тривульцио (RL 12356r), и в планах летней виллы д'Амбуаза (см. сноску 6). На странице с эскизом коня Тривульцио (CA 786v/290v-b) теми же чернилами, но рукой ученика нарисовано несколько голов. См.: PC 2.15–17.

# 811

Archivio storico italiano 3 (1842), 207; Lomazzo 1973, 2.156.

CA 584r/218r-a.

S. Daniel, «The Worthy Tract of Paulus Jovius» (London, 1585), перевод книги Джиовио «Dialogo dell'imprese» (написанной им незадолго до смерти во Флоренции в 1552 году и опубликованной в 1555 году). Устройства на основе этой и других работ появляются в «Перикле» Шекспира (1608), 2.ii. См.: H. Green, «Shakespeare and the Emblem Writers» (London, 1885).

# 814

О гербах эпохи Ренессанса см.: M. Corbett and R. Lightbown, «The Comely Frontispece» (London, 1979), 9–34; F. Yates, «The emblematic conceit in Giordano Bruno's De gli eroici furori», Journal of the Warburg and Courtauld Institutes 6 (1943), 180–209. К числу важных источников относятся также книги Gabriello Symeoni, «Imprese eroiche e morali» (Lyons, 1559), Scipione Ammirato, «Il Roto» (Naples, 1562) и Girolamo Ruscelli, «Le imprese illustri» (Venice, 1566).

# 815

RL 12701, также черновые наброски на листе RL 12282. Рети пытается связать их со службой Леонардо у Чезаре Борджиа в 1502 году (Red 1959), но почти с уверенностью можно утверждать, что они были сделаны в 1508–1509 годах.

# 816

Кларк замечает, что на раннем эскизе герба в девизе отсутствует слово *«tale»* (RL 12282): другими словами, в своей окончательной форме девиз был связан с конкретным покровителем, вероятно с королем Людовиком. См.: Clark and Pedretti 1968, 1.179.

# 817

M 4r. Также чисто научное наблюдение на листе CA728r/270r-a, c. 1510: «Сильный ветер убивает пламя, умеренный ветер его питает». Аналогичный герб в книге Дж. Ручелли «Emblemata» (1583) несет на себе девиз *«Frustra»* («Подавленность» или «Медлительность»).

# 818

RL 12700. Другой девиз гласит: *«Now mi stanco nel giovare»* [ «Я не устал трудиться»]. Он предназначается для карнавала. Ирис (Embolden 1987, 126) появляется также на листе Ar 251v примерно в то же время.

# 819

Сбоку мы читаем: «Огонь разрушает всякого софиста, то есть обман, и один являет истину, то есть золото». Терминология использована химическая или алхимическая.

# 820

CA 522r/192r-a. За этим последовала еще одна выплата «200 франков по 48 сольди за франк» (примерно 500 лир или 125 скуди). Эти деньги были выплачены казначеем Этьеном Гролье (отцом писателя Жана Гролье). О смерти Этьена Гролье в сентябре 1509 года говорится на том же листе. Запись сделана рукой ученика, вероятно Лоренцо.

# 821

F, внутренняя сторона обложки. Сестра, выходящая замуж, – это либо Лоренцьола (вышла замуж за Томмазо да Мапелло, овдовела в 1536 году) или Анджелина (вышла замуж за Батисту да Бергамо, овдовела в 1524 году).

# 822

RL 12280. На лицевой стороне, где расположен список, имеются также геометрические эскизы. На оборотной стороне находится большой анатомический рисунок, перенесенный с листа RL 12281. О датировке этих листов см.: Clark and Pedretti 1968, 1.78.

CA 669/2.473.

# 824

О Босси см.: DBI; Bossi 1982. Advice of Goethe: Pedretti 1998c, 122 n.6.

# 825

Biblioteca Ambrosiana, Milan, SP6/13E/Bl.f.l00, 196.

M. Armellini, «Un censimento delta città di Roma sotto il pontificate di Leone X» (Rome, 1887), 79, 90; Pedretti 1998c, 128.

# 827

Запись под заголовком на листе RL 12515 («Это можно удалить без вреда») говорит о том, что косы натурщицы были шиньоном.

# 828

RL 12281. О воротах Фабри см.: L. Beltrami, «La pusterla dei Fabbri» (Milan, 1900). На карте Милана, составленной Леонардо, они помечены как *«fabbri»* (RL 19H5v). Об Альфеи и Беллинчьони см.: Bellincioni 1876, 241–242. Женщина из Кремоны, упомянутая Леонардо на листе H 62v, с. 1493–1494 («Монашка, живущая в Ла-Коломбе в Кремоне, которая отлично управляется с соломенными косами»), вряд ли может быть Ла Кремоной.

# 829

RL 12609.

# 830

Paolo Maria Terzago, «Museum Septalianum» (Tortona, 1664), no. 33. На картине из Бергамо изображена пышногрудая женщина, окруженная цветами. Макмаллен (1975, 156–157) называет ее «кузиной» Флоры или Коломбины: последняя картина находится в Эрмитаже, а ее автором считается Мельци (однако женщина изображена не в позе Моны Лизы). Еще одна известная «Обнаженная Джоконда» – это кудрявая сирена из Шантийи, нарисованная черным мелом и наколотая для переноса (McMullen 1975, 66–67). В описании картин Фонтенбло (Париж, 1642) отец Дан защищает Мону Лизу, называя ее «благородной итальянской дамой, а не куртизанкой, как некоторые полагают».

# 831

Ar 205v, PC 2.248–9.

RL 19009r.

# 833

RL 19016.

# 834

K48v.

# 835

RL 19017r, R 1494 (текст, связанный с мышцами ступни, начинается со слов: «Мондино говорит, что…») и RL 12281.

RL 19063, R 1210.

# 837

RL 19071r.

# 838

RL 19000v, PC 2.114.

Edward Lucie Smith, «Leonardo's anatomical drawings», Illustrated London News, November 1979, 94–95.

Kemp 1981, 270–277; RL 19099v; Embolden 1987, 93–94.

# 841

Beltrami 1919, doc. 206.

# 842

G lr. Другие наблюдения на озерах Брианца: CA 740r/275r-a.

# 843

Горы на красной бумаге: RL 12410–16. «Галька белее, чем вода»: RL 12412.

RL 12416.

# 845

RL 19092v, R 1436.

RL 12400. В книге Кемпа (1989, 73) приводится фотография того же участка Адды в наши дни.

# 847

CA 173r/61r-b; Embolden 1987, fig. 36. Куполы: CA414b/153r-e; Embolden 1987, fig. 37. См. также: RL 19107v, где есть архитектурные эскизы виллы Мельци и крыло птицы, связанное с изучением полета в записной книжке MS E. Гравюра с изображением виллы Мельци Телемако Синьорини, с. 1885, приводится в книге Nanni and Testaferrata 2004, fig. 38.

# 848

RL 19077v. Об осаде Треццо см.: Clark and Pedretti 1968, 3.32; L. Beltrami, Miscellanea Vinciana 1 (Milan, 1923).

# 849

RL 12579.

## 850

Clark 1988, 237–238; см. также: Clayton 2002, 68–71, о двух других потретах стариков (RL 12499, 12500): «Старый бородатый человек, рисующий другого старого бородатого человека, просто не может не быть своеобразным автопортретом».

# 851

RL 12726; Clayton 2002, 110. О копии из Амвросианской библиотеки в Милане см.: L. Beltrami, «Il volto di Leonardo», Emporium 49 (1919), 5. Помимо гравированных портретов из «Жизнеописаний» Вазари (издание 1568 года) и «Imagines dararum virorum» Джиовио (1589), живописные портреты сохранились в музее Джиовио, Комо (1536), в галерее Уффици (конец XVI века: см.: Ottino della Chiesa 1967, 85) и в частной коллекции (тройной портрет, изображающий Дюрера, Леонардо и Тициана, из мастерской Анджело Бронзино, см.: Vezzosi 1997, 128). Фреска «Тайная вечеря» из Сан-Рокко, Инзаго, широко разрекламированная после реставрации, считалась написанной Леонардо в 1500 году, а бородатого апостола называли автопортретом мастера (Times, 24 апреля 2000). Но это не может быть правдой. Апостол слишком стар, чтобы быть автопортретом 1500 года, когда Леонардо было всего сорок восемь лет (и более всего он напоминал, по моему мнению, Гераклита, изображенного Браманте на фреске в Каса Панигарола). Однако апостол во многом напоминает портреты Леонардо в более зрелом возрасте. Если фреска создавалась в 1512 году или позднее, апостол вполне может быть портретом Леонардо, хотя и не очень хорошим. Такая датировка позволяет предположить, что фреска была написана последователем Леонардо, Бернаццино, уроженцем Инзаго (р. 1492).

# 852

RL 12300v. Кларк считает, что это портрет Леонардо (Clark and Pedretti 1.17), в чем его поддерживает Клейтон (2002, 110–112).

# 853

См., к примеру, перевернутые образы, найденные на оборотных сторонах одного из рисунков «Мадонны с младенцем и кошкой» (BM 1826–6–21 – lv); наброска монумента Тривульцио (RL 12356v); шаблона для Берлингтонского картона (BM 1875–6–12–17v); и многих других.

# 854

Церковь Святых Петра и Павла (в том числе и бывшее аббатство иеронимитов), Оспедалетто Лодиджано. Деревушка находится в 13 милях к югу от Лоди. Аббатство было построено в XV веке под покровительством миланского семейства Бальби. Когда-то здесь был приют для паломников, Оспедале ди Сена, который и дал название деревне. Оспедалетто коротко описывает Антонио де Беатис, который 1 января 1518 года ночевал здесь (Beads 1979, 184–185). Джампетрино общался с иеронимитами Оспедалетто в августе 1515 года (C. Geddo, «La Madonna di Castel Vitoni», ALV 7 (1994), 67–68; Marani 1998c, 282–283). Алтарный образ (полиптих, ныне разделенный, но сохранивший все свои части) был отреставрирован в 1996 году. Святой Иероним, которого свято чтили монахи, во многом напоминает Леонардо, которого не менее свято чтил Джампетрино.

# 855

Beltrami 1919, doc. 215. Имя, вероятно, написано неверно. Судя по всему, речь идет о Превостино Пиола или Пиора, которому Пьяттино Пьятги посвятил эпиграмму (Elegiae, 1508, viir); его сестра была мачехой историка Сфорца Бернардино Корио (Villata 1999, no. 285 n. 2).

# 856

Барбара Стампа: CA 2r/lr-c; Vecce 1998, 301. Жена Кривелли: RL 19101r. Фраза, заключенная в рамку, расположена прямо над рисунком женских гениталий. Лист с упоминанием Кривелли относится к 1513 году или чуть ранее. Здесь же находится прекрасный рисунок плода (см. цветную иллюстрацию 30).

# 857

Этапы путешествия: CA 260v/95r-f. Плата за повозку до Рима: CA 1113r/400r-b. На последнем листе сохранились записи о расстояниях: «Милан—Флоренция, 180 миль; Флоренция—Рим, 120 миль». Дата прибытия во Флоренцию точно неизвестна. Бельтрами в ее качестве использует документ из Санта-Мария-Нуова, где говорится, что Леонардо положил 300 флоринов 10 октября 1515 года, но Лоренца (2004, 21–22) считает подобное предположение неверным.

# 858

CA 225r/83r-a, PC 2.351. Лист иногда датируется 1515 годом (когда Леонардо вновь оказался во Флоренции).

# 859

Письмо к Франческо Веттори от 10 декабря 1513 года (Machiavelli 1961, 19): «Книга должна быть посвящена государю, в особенности новому государю, и поэтому я посвящаю ее нашему Великолепному Джулиано». Однако книга была посвящена племяннику Джулиано, Лоренцо ди Пьеро Медичи, герцогу Урбинскому.

C. Pedretti, ALV 6 (1993), 182.

# 861

«GLOVIS»: Vecce 1998, 309. «Мыслями устремлен к надежде»: CA 190v/68v-b, здесь же эскиз птички в клетке, возможно жаворонка. По распространенному суеверию, жаворонок мог предсказывать исход болезни (так говорится в «Бестиарии» Леонардо, H 5r): если птица отказывалась смотреть на больного, того ждала смерть.

# 862

Beltrami 1919, doc. 218. В Риме Джулиано жил в Палаццо дельи Орсини (ныне Палаццо Таверна) в Монтеджордано, возле замка Святого Ангела; возможно, Леонардо жил там же, пока готовили студию и комнаты в Бельведере.

# 863

«Клоака беззакония»: письмо к Джованни Медичи (Hibbert 1979, 204–205), написанное в начале 1492 года, когда Джованни был избран кардиналом. Сифилис среди священников: Челлини 2002, 44, называет его «французской болезнью». Слово «сифилис» в те времена не использовалось. Оно появилось в поэме Джироламо Фракасторо «Syphilis» (1530). Героем поэмы был пастух, которого этой болезнью за распутство наказал Аполлон.

Embolden 1987, 57–62.

# 865

См. примечания к части Part III, сноска 23.

CA 244v/90v-a.

13. «De Ludo geometrico». CA 124v/45v-a. Геометрические луны: CA 266r/97r-a, 272v/99v-b, 316/114r-b, v-b. Также Pedretti 1965, 161–162.

# 868

Рафаэль, писавший портрет Джулиано Медичи, – это «Рафаэлло да Урбино», упоминаемый в двух списках домашних слуг Джулиано, апрель 1515 г. (ASF, Carte Strozziane I/10, 178–179; Laurenza 2004, app. 3). Однако появление художника среди портных и швейцаров выглядит довольно странно. Возможно, речь идет совершенно о другом человеке. О влиянии работ Леонардо на творчество Рафаэля см. сноску 23. Кастильоне, вероятно, встречался с Леонардо в Милане, в 90-х годы XV веках. Тогда он учился в университете и имел контакты при дворе Сфорца (см. примечания к части V, сноска 89). Фраза из «Придворного», над которым он работал в Риме, говорит о знакомстве с Леонардовыми сравнениями живописи и скульптуры. Это сравнение Леонардо представил Лодовико до 1498 года (Castiglione 1967, 96–102). Кастильоне называет Леонардо (наряду с Мантеньей, Рафаэлем, Джорджоне и Микеланджело) одним из «превосходнейших» художников своего времени (там же, 82). Несомненно, в следующем пассаже имеется в виду Леонардо: «Один из лучших художников мира презирает искусство, в котором обладает столь редким талантом, и отдается изучению философии; и в этом искусстве он делает странные замечания и удивительные открытия, настолько, что, если бы он попытался изобразить их в живописи, то, несмотря на все свое искусство, это ему не удалось бы» (там же, 149). Аталанте: фрагмент письма, адресованного «Таланте» (CA 890r/325r-b), возможно, датируется этим же временем.

# 869

Ископаемые на Монте-Марио: CA 253v/92v-c («Возьму их, чтобы показать тебе, где находятся раковины на Монте-Марио»). На той же странице начерчены геометрические луны. Монте-Марио находится чуть севернее Ватикана. Счета: CA 109b/39r-b, 259r/ 94r-b. Один джулио (монета, отчеканенная папой Юлием II) равнялся примерно одной лире.

# 870

E80r, 96r.

# 871

CA 819r/299r-a, написано рукой Мельци. Похоже, что у сера Джулиано имелись художественные претензии: в нотариальной книге, сохранившейся в ASF, есть небольшие наброски, которые Педретти назвал «Леонардесковыми» (PC 1.400). В соответствии с Миланези (Вазари 1878–1885, 6.25) ему предложили сделать аллегорические фигуры для флорентийского карнавала 1516 года. В том же году он отправился в Болонью с дипломатическим поручением от Синьории (ASF, Signore Responsive 35, 214).

Вазари почти наверняка видел эти картины («Мадонну с младенцем» и «Маленького мальчика») в доме сына Турини, Джулио, в Пеши, но ничего больше о них не известно.

# 873

CA 780v/287v-a, PC 2.388–90.

E 4v. Другие замечания по вокальной акустике с детальными эскизами внутреннего строения рта, горла и трахеи находятся на листах RL 19002, 19044–5, 19050, 19055, 19068 etc.

G, обложка. В тот же день папа подписал документ, по которому Джулиано получил большой участок Понтийских болот к югу от Рима. Цветная карта Леонардо RL 12684, вероятно, стала результатом осмотра этой области весной или в начале лета 1515 года.

Ломаццо процитирован в книге Росхайма (2000, 6–7). Микеланджело Буонаротти-младший (племянник Микеланджело) описывает устройство Леонардо как «предназначенное для работы во славу народа Флоренции»: «Descrizione delle nozze di Maria Medici» (Florence, 1600), 10. См.: C. Pedretti, «Leonardo at Lyon», RV 19 (1962).

# 877

RL 12318r. О спорах по поводу датировки «Святого Иоанна» см.: Zollner 2003, 248, Laurenza 2004, 33–34, и источники, приведенные в этих книгах. Ангел, который появляется на двух рисунках Рафаэля в 1514 году (Музей Бонна, Байонна, 1707; Эшмолеанский музей, Оксфорд, 538), во многом напоминает Леонардова святого Иоанна, что подкрепляет их римскую датировку. Впрочем, рисунки могли быть связаны с флорентийским прототипом благовествующего ангела, написанного гораздо раньше.

Offentliche Kunstsammlung, Basle; Кларк (1988, plate 118) датирует картину 1505–1507 годами. Рисунок Бандинелли: местонахождение неизвестно, см. фотографии в книге Педретти 2001, 44.

# 879

CA 395ar/146r-b; Accademia, Venice, no. 138.

# 880

Существует теория о том, что рисунок был украден из Виндзора в XIX веке. Брайан Сьюэлл (Sunday Telegraph, 5 апреля 1992 года) пишет: «Хорошо известно, что в Королевской коллекции имелось множество порнографических рисунков Леонардо. Я помню историю, которую услышал, работая в Королевской библиотеке. Эта история уже стала легендой. Мне рассказывали о том, что огромный мужчина в кепи Шерлока Холмса приехал однажды, чтобы посмотреть на рисунки. Говорили, что он был знаменитым немецким ученым. Прошло некоторое время, и выяснилось, что рисунки были украдены… Несомненно, эти рисунки порождали определенное смущение. Я думаю, что все испытали облегчение, узнав, что они пропали». Сьюэлл добавляет, что Кеннет Кларк и Энтони Блант сознательно не упоминали эти рисунки, описывая художественную коллекцию королевы.

# 881

A. Green, «Angel or demon?» (1996), в книге Pedretti 2001, 91–94.

# 882

Dr Laurie Wilson «Renaissance and Antiquity: Vision and Revision: A Psychoanalytical Perspective», New York, 23 марта 1991. На этом конгрессе впервые был выставлен «Ангел».

# 883

A. Pucci, «La reina d'oriente» (Bologna, 1862), canto 3, 42. О том, что Леонардо был знаком с этой поэмой, см. примечания к части IV, сноска 52.

# 884

British Library, Cotton MS Titus C 6, 7; Harley MS 6848, 185–186. См.: C. Nicholl, «The Reckoning» (London, 2nd edn, 2002), 321–327, 389.

## 885

О «Больном Вакхе» Караваджо (галерея Боргезе, Рим, с. 1593) и о других изображениях Вакха см.: Maurizio Calvesi, «Caravaggio, o la recerca della salvazione», в José Frèches, «Caravaggio: pittore e “assassino”», trans. Claudia Matthiae (Milan, 1995), 148–151.

# 886

Впервые описано Кассиано даль Поццо (Vatican, Barberiniano Latino 5688), который замечал: «Это очень деликатная работа, но не самая благочестивая». В каталогах отца Дана (1642) и Ле Брюна (1683) картина называется «Святой Иоанн в пустыне», в каталоге же Пайле (1695) она уже становится «Вакхом». «Пустыня» в данном контексте означает пустынное место, дикую природу. См.: Marani 2000a, no. 25; Zollner 2003, 2.49.

# 887

See H 22v, R 1252: «Пантера вся белая и испещрена черными отметинами, похожими на розетки». Также у Данте «Ад», песнь 1, 32: «Проворная и вьющаяся рысь, вся в ярких пятнах пестрого узора». Теперь название закрепилось за американскими кошками (пумами, ягуарами, кугуарами и т. п.). Леонардо также пишет: «Пантера в Африке напоминает львицу», следуя традиции называть пантерами самок, а леопардами самцов.

# 888

Частная коллекция, Ottino della Chiesa 1967, 109. Кларк полагал, что Чезаре написал луврского «Святого Иоанна в пустыне» с рисунка Леонардо (Clark 1988, 251); нежный, поэтический ландшафт напоминает Бернаццано, который действительно писал пейзажи на некоторых картинах Чезаре. Эскиз красным мелом ранее находился в музее дель Сакро Монте, Варезе, но теперь он утрачен. Этот эскиз мог быть копией оригинального картона Леонардо (там же, plate 119).

## 889

Три греческих слова приводятся в «Естественной истории» Плиния Старшего (Вк 36, ch. 29). Эта книга упоминается во всех книжных списках Леонардо.

# 890

BN 2038 19v, R 654.

# 891

BN 2038 21r, R 606.

# 892

Leic 22v, также 30v; F 37v, из текста, озаглавленного «Книга 43: О движении воздушного вихря под водой».

# 893

RL 12665 (R 608–9). Также CA 215r/79r-c, 419r/155r-f (R 610–11), 302r/108v-b, все относятся к 1515 году.

# 894

G 6v.

# 895

RL 12377–86 (Zollner 2003, nos. 451–60) – это единая серия; два других (RL 12376 (связанный с замечанием на листе G 6v) и RL 12387) были созданы ранее. Попхэм называет серии «экспериментом по абстрактному дизайну, не повторенному в Европе до наших дней… Ученый был бы совершенно захвачен этими рисунками: в некоторых внутреннее ритмическое чувство диктовало Леонардо абстрактные формы этих видений» (Popham 1946, 95–96).

# 896

CA 671r/247v-b. Черновики этого письма находим на различных листах, иногда тексты повторяются; см. также: CA 768r/283r-a, 500r/182v-c, 252r/92r-b, 1079v/389v-d (R 1351–1353A).

# 897

CA 213v/78v-b, R 855.

См. примечания к части I, сноска 43.

# 899

CA 429r/159r-c, R 1368A.

# 900

ASF, Carte Strozziane 1/10, 160r; Laurenza 2004, app. 2. Это порядок ежемесячных платежей *(«provisione»)* поставщикам Джулиано, датируемый апрелем—июлем 1515 года. Ранее эти платежи не связывали с поездкой папы в Болонью в конце года. Леонардо получил 40 дукатов, из которых 33 предназначались ему лично, а 7 – «Джорджо Тедеско». Джан Никколо «из гардеробной», упомянутый в письме Леонардо, получил 11 дукатов, секретарь Джулиано, Пьеро Ардиньерли – 6.

# 901

Джованни был не помощником, хотя его часто так называют. Из письма ясно, что он был независимым мастером, имевшим собственную студию в Бельведере. Никаких документов, с ним связанных, не сохранилось.

# 902

G 34r, R 885.

# 903

CA 534v/199v-a. Эта великолепная фраза относится к имитаторам. Фраза начинается с совета наблюдать и делать зарисовки «на улицах, и на площади, и в полях».

Ar 88r. Также Ar 73, 78, 84ff, Педретти датирует их с. 1506–1508.

# 905

G 84v (параболические зеркала для получения солнечной энергии). Расчеты вырабатываемой энергии находятся на следующей странице (G 85r).

# 906

Пирамидальное устройство: CA 1036av/37lv-a; также CA 750r/ 277r-a, где приводятся размеры пирамиды (основание со сторонами в 4 локтя, то есть 2,4 м). Астрономическое использование: Ar 279v, PC 2.135.

# 907

G 75v: *«ignea»* написано наоборот. Тот же прием мы находим на листах Ar 279–280, где материал по солнечным зеркалам умышленно озаглавлен «перспектива». Леонардо приходилось думать о секретности, поскольку он столкнулся с противодействием со стороны Джованни дельи Спеччи.

# 908

RL 19102r, также 19101v, 19128r и т. д.; о датировке записей см.: Laurenza 2004, 12–14. Под «больницей» (CA 671r/247r-b) подразумевается клиника Святого Духа, но в Риме Леонардо мог делать вскрытия также в больнице Санта-Мария делла Консолацьоне в Кампидольо.

# 909

Папская булла «Apostolici regiminis», изданная в декабре 1513 года, проклинала тех, кто подвергал сомнению бессмертие души. Запрещенная книга Помпонацци – это «De immortalitate animae» (Rome, 1516). См.: G. di Napoli, «L'immortalita dell'anima nel Rinascimento» (Turin, 1963).

C. Frommel, «Leonardo fratello della Confraternita della Pieta dei Fiorentini a Roma», RV 20 (1964), 369–373.

CA 179v/63v-a, R 769A.

# 912

Landucci 1927,105.

# 913

CA 15r/3r-b.

# 914

CA 865r/315r-b. На другом листе (CA 264v/96-a) находятся планы «конюшен Великолепного». В отличие от остальных, этот план был реализован: работы в конюшнях Медичи начались в следующем году.

Vasari 1878–1885, 8.159.

# 916

Vasari видел портрет Мельци в Милане в 1566 году. Тогда он работал над фресками в Палаццо Веккьо (работа завершилась в январе 1572 года). Он мог видеть и портрет Леонардо, принадлежавший Паоло Джиовио (Музей Джиовио, Комо), также сделанный с рисунка Мельци: см. примечания к части VII, сноска 115.

# 917

Pedretti 1953,117–120. Присутствие Леонардо в Болонье 14 декабря 1515 года вызывает новые сомнения в подлинности письма, ныне утерянного, написанного им из Милана 9 декабря. Письмо (Uzielli 1872, no. 23; PC 2.304) адресовано «Zanobi Boni, mio castaldo [то есть моему слуге или мажордому]». В письме Леонардо упрекает своего управляющего за плохое качество «последних четырех фляг вина», разочаровавших его тем, что это были «вина из Фьезоле, где, если бы виноградниками лучше управляли, могло бы производиться лучшее вино в нашей части Италии». Никаких сведений об этом Заноби и о виноградниках во Фьезоле, принадлежавших Леонардо, не сохранилось. В 1822 году письмо принадлежало коллекционеру по имени Бурдийон, который приобрел его у «дамы, живущей возле Флоренции». В нем содержались интересные советы по виноделию и виноградарству, но сомнительно, чтобы эти советы принадлежали Леонардо.

# 918

Vecce 1998, 329. Эпитафия в двух песнях, написанная Ариосто.

# 919

CA 471r/172r-a, v-b. Частично неразборчиво, но можно прочесть *«fatto alii […]sto 1516»*.

Хотя его родственник, Томмазо Мапелло, действовал в Милане по его поручению и собирал арендную плату, Салаи, вероятно, все же пришлось участвовать в тяжбе, связанной со строительными работами на винограднике в предыдущем году. 27 октября 1516 года (Shell and Sironi 1992, doc. 37) были вызваны два инженера, которые должны были разобрать дело. Салаи был во Франции с Леонардо, что подтверждается королевскими выплатами (см. сноску 68), но его пребывание не было постоянным.

# 921

CA 237v/87v-b. На листе CA 1024v/367v-c находится список французских и фламандских городов, где проводились ярмарки (Перпиньян, Париж, Руан, Анверс, Гент, Брюгге). Здесь же имеется список имен. Все перечисленные относятся к известным торговым семействам Флоренции (Портинари, Товалья, Ридольфи и т. д.). Эти люди должны были иметь торговые контакты во Франции.

# 922

Archive Nationale, Paris, KK 289; Shell and Sironi 1992, no. 38.

# 923

B. Cellini, «Discorso dell’architettura», in Opere, ed. B. Maier (Milan, 1968), 858–860.

# 924

Фрески в часовне, написанные, по-видимому, в конце XVI века, включают в себя и «Мадонну, стоящую на сияющем полумесяце». Эту фреску называют «Virgo lucis» («Мадонна света»). Возможно, Кло-Люсе получил свое название от этой фрески. Во времена Леонардо местечко называли просто Кло, или, как пишет он сам, «Клу». Мой рассказ опирается на собственные впечатления от поселения Кло-Люсе в декабре 2002 года и на информацию из книги J. Saint-Bris, «Le Chateau du Clos-Luce» (Amboise, n. d.).

# 925

RL 12727. Ретушь нанесена правой рукой. Кларк считает, что рисунок сделан Мельци, хотя называет его «необычно чутким» для этого художника. Ранее он считал, что рисунок мог быть выполнен Андреа дель Сарто, который бывал в Амбуазе в 1518 году (Clark and Pedretti 1968 1.185–6).

# 926

CA 476v/174r-b; Ar 71v.

# 927

Ar 269r. Аналогичное произношение мы находим на листе CA 284r/103r-b: *«di dell'Asensione in Anbosa 1517 di Maggio nel Clu»*. Это самая ранняя датированная запись Леонардо в Амбуазе (21 мая 1517).

# 928

О смешении фактов и вымысле в пьесе Уэбстера, см.: Banks 2002, xvii-xxii.

# 929

Письмо Томаса Спинелли кардиналу Уолси, июль 1517, в книге Banks 2002, 186–187.

Beads 1979, 131–134. Оригинал дневника хранится в Национальной библиотеке в Неаполе, X. F.28.

# 931

Замечания Пачьоли о зеркальной манере письма Леонардо (см. примечания к части I, сноска 79) были сделаны ранее 1517 года, но никогда не публиковались. Об особенности почерка Леонардо знали в Риме, где жил кардинал, поэтому еще более удивительно то, что Беатис об этом не пишет.

## 932

Надпись была сделана, вероятно, в XVI веке, в попытке имитировать почерк Леонардо. См.: Richter 1970, 2.343n, Popham 1946, 154. Линия плеч: Pedretti 1992, 36.

# 933

RL 11581. Kemp 1989, 153; Данте «Чистилище», песнь 28, 52ff.

CA 582r; 583r/217v-c, v-b; 209r/76v-b.

# 935

Из Роморантена в Амбуаз: CA 920r/336v-b. Реквизиция лошадей: CA 476r/174r-b, v-c.

## 936

Письма Стацио Гадио и Луиджи Гонзага, май 1518, Beltrami 1919, docs. 240, 242.

Solmi 1976, 621–626; Vecce 1998, 338.

Наездник: RL 12574 (с рисунком). Охотник: RL 12575. Мужчина в женской одежде: RL 11577. Узник: RL 11573 (с рисунком). О рисунках Леонардо позднего периода см.: Ames-Lewis 2002.

## 939

Shell and Sironi 1992, doc. 39. Он занял 500 лир: приличная сумма наличных. Годовой доход (французские деньги плюс рента за дом на винограднике) составлял примерно 320 лир в год. Вероятно, картины Салаи пользовались спросом.

# 940

Письмо Галеаццо Висконти к Гонзага, Beltrami 1919, doc. 140.

CA 673r/249r-b; 803r/294r-a.

# 942

R 1566. Оригинал завещания в XVIII веке хранился в семействе Винчи. Завещание было опубликовано Аморетти (1804, 121) по транскрипции, сделанной в 70-х годах XVIII века Винченцо де Пагаве.

## 943

Shell and Sironi 1992, 114 и doc. 41. Совершенно загадочные сделки упоминаются в документе, согласно которому «мессир Салай» получил более 6000 лир за некие «расписные доски», предоставленные королю Франциску (Jestaz 1999, 69). Возможно, речь идет о картинах Леонардо, присвоенных Салаи, хотя по завещанию Леонардо оставил их Мельци. После смерти Леонардо Салаи жил в Милане, в доме на винограднике. 14 июня 1523 года он женился на Бьянке Кальдироли, получив приличное приданое в 1700 лир. 15 января 1524 года Салаи умер *«ex sclopeto»* (то есть от ран). Смерть Салаи в возрасте сорока четырех лет была насильственной.

# 944

Аноним Гаддиано в начале 40-х годов XVI века пишет о некоторых деталях завещания. По-видимому, об этом ему рассказал один из сводных братьев Леонардо, поскольку он добавляет: «Он оставил 400 дукатов своим братьям, положив их на счет в Спедале ди Санта-Мария-Нуова, но после его смерти они обнаружили там только 300 дукатов». В действительности братья Леонардо в 1520–1521 годах сняли со счета 325 флоринов (Uzielli i87z, nos. 28–31).

# 945

«О, спящий»: CA 207v/76v-a, лист датирован 23 апреля 1490 года. «Каждая боль»: H2, 33v, R 1164. «Душа хочет»: CA 166r/59r-b, R 1142.

RL 19001r (Anatomical MS A, 2r).

## 947

В своей книге «Rime» (Milan, 1587), 93, Ломаццо пишет о том, что король не присутствовал у смертного одра Леонардо: *«Pianse mesto Francesco re di Franza / quando il Melzi che morto era gli dissi / Il Vinci»* («Его величество Франциск, король Франции, плакал, когда Мельци сообщил ему, что Винчи умер»). Это свидетельство могло исходить от самого Мельци. Однако в других книгах («Sogni», «Idea del Tempio») (Lomazzo 1973, 1.109, 293) он придерживается той же версии событий, что и Вазари.

# 948

Uzielli 1872, no. 2.6. Завещание и оригинал письма Мельци были переписаны в Винчи в XVIII веке, но после этого исчезли.

A. Houssaye, «Histoire de Léonard de Vinci» (Paris, 1869), 311–319.